

Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn

August Schmarsow





DIE OBERRHEINISCHE MALEREI UND IHRE NACHBARN

UM DIE MITTE DES XV. JAHRHUNDERTS (1430—1460)

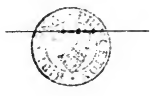
VON

AUGUST SCHMARSOW

Des XXII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

N° II.

MIT 5 LICHTDRUCKTAFELN.



LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1903.

Vorgetragen für die Abhandlungen am 16. Mai 1903.
Das Manuskript eingeliefert am 20. Juni 1903.
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 24. Juli 1903.

DIE OBERRHEINISCHE MALEREI UND IHRE NACHBARN

UM DIE MITTE DES XV. JAHRHUNDERTS (1430—1460)

VON

AUGUST SCHMARSOW

Eine Reihe wichtiger Publikationen zur Geschichte der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die neuerdings in rascher Folge erschienen sind, kann nicht verfehlen die bisherige Vorstellung in mancher Hinsicht zu ergänzen und zu verbessern. Der Anteil des oberrheinischen Gebiets insbesondere erfährt für unsere Anschauung einen Zuwachs, der bis dahin dem reisenden Forscher nicht in voller Bedeutsamkeit einzuleuchten vermochte. Spärlich und vereinzelt nur sprachen die verstreuten Überreste der Tafelmalerei für einen pragmatischen Zusammenhang, zumal in der ersten Hälfte dieses Zeitraumes. Die großen zuverlässigen Aufnahmen der sorgsam hergestellten Originale bieten sich nun zu eindringender Betrachtung und ermöglichen die Prüfung der geschichtlichen Probleme von Fall zu Fall. Vergleichende Analyse so maßgebender Hauptwerke, wie die Altäre eines Lucas Moser von Weil der Stadt, Konrad Witz von Basel und Hans Multscher von Ulm, muß zu Ergebnissen führen, die für das ganze Gebiet gelten.[1] Sie gewährt uns jetzt, wo die Reihe der künstlerischen Urkunden so nah und übersichtlich aneinander rückt, auch einen Einblick in das Verhältnis zur gleichzeitigen Kunst der westlichen Nachbarn und setzt unleugbare Tatsachen an die Stelle allgemeiner Beteuerungen für oder wider die alte

1) Hans Multscher von Ulm, Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Vierter Jahrgang 1898. Vgl. dazu F. v. Reber, Sitzungsberichte der philos.-philol. u. d. historischen Klasse der K. bayer. Akad. d. Wiss. 1898. Bd. II, Heft I. — Der Magdalenen-Altar des Lucas Moser von Weil in der Kirche zu Tiefenbronn. Kunsthist. Ges. f. phot. Publ. Fünfter Jahrgang 1899. (Text von A. Bayersdorfer.) — Das Werk des Konrad Witz, Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. Basel 1901. II, 2. Taf. XX—XXXIV. (Text von D. Burckhardt.)

Hypothese vom niederländischen Einfluß, die oft nur allzusehr wie eine vorher ausgegebene Parole klingen und gerade da, wo sie am lautesten erschallen, die Beweise schuldig bleiben. Im Sinne dieser durchgehenden Frage, wie das Verhältnis der oberdeutschen Malerei zu ihren Nachbarn im Westen, im Süden oder im Norden zu denken sei, mag die Reihenfolge der Zeugen, die noch heute zu Gebote stehen, nach ihren Entstehungsorten so geordnet werden, daß wir zugleich geographisch von den Westgrenzen Deutschlands gegen Osten bis in das Innere vorrücken, wo Augsburg und Nürnberg für die spätere Zeit schon längst als anerkannte Hauptstätten der Entwicklung dastehen.[1])

1) Die nachstehenden Ergebnisse wurden bereits in den Vorlesungen des Wintersemesters 1902—1903 vorgetragen und beruhen zum Teil auf Voraussetzungen, die auch schon in früheren Jahren vom Verf. wiederholt dargelegt sind. Neu hinzugekommen ist nur das Material im letzten Jahrgang 1903 der Ksthist. Gesellsch. f. phot. Publikationen.

I.

Konrad Witz von Basel

Beginnen wir deshalb mit Basel, wo die Gefahr eines Einflusses vom Westen her gewiß ebenso nahe liegt, wie in Straßburg oder in Köln. Hier tritt unter den Malernamen, die am Anfang des 15. Jahrhunderts begegnen, an erster Stelle der eines Schwaben hervor. NICOLAUS REUSCH, genannt Meister LAWELIN, von Tübingen entfaltet von 1408 bis 1453 eine außerordentliche Tätigkeit. Freilich, trotz der reichen Aufträge, die ihm zuteil wurden, ist kein Beispiel seiner Kunst mehr nachweisbar. Den Nachrichten zufolge scheint er jedoch gerade ein „Vertreter der altväterischen Richtung" gewesen zu sein[1]) und kommt für den Aufschwung der Tafel- oder Wandmalerei im größern Sinne kaum in Betracht. Dagegen erscheint in seiner Umgebung und bald in seiner Verwandtschaft ein schwäbischer Landsmann, KONRAD von Rottweil, der ganz andere Leistungen aufzuweisen hat. Er ist am 21. Juni 1434 in die Zunft aufgenommen, am 10. Januar 1435 Bürger von Basel geworden, und 1442 als Schwiegersohn der Schwägerin Meister LAWLINS von Tübingen bezeugt. Ein Jahr später ist er schon in der Lage, ein stattliches Haus an der Freien Straße zu kaufen, wo auch LAWLIN wohnte, und 1444 bezeichnet er ein Altarwerk für den Bischof François de Mies in Genf mit der Aufschrift „hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea m° cccc° xliiij°". Schon im August 1447 wird seine Frau URSULA, die ihm zwei Kinder geboren hatte, als Witwe bezeichnet und scheint ihm bald im Tode gefolgt zu sein.

In Basel selbst sind fünf Tafeln eines Altarwerkes von KONRAD WITZ erhalten und ein vereinzeltes Stück für sich. Die

1) DAN. BURCKHARDT, a. a. O. S. 275. Vgl. für das Folgende S. 293—97.

Fragmente des vielteiligen Ganzen zeigen auf dem Goldgrund der ursprünglichen Innenseiten Darstellungen aus dem alten Testament und der römischen Geschichte, deren Auswahl das Speculum humanae salvationis mit seinen Deutungen auf das neue Testament und die christliche Heilslehre bestimmt hat: Drei Helden Davids bringen ihrem dürstenden König Wasser vom Brunnen zu Bethlehem, der von Philistern besetzt war, — als Vorbild für die drei Könige aus Morgenland; — Abraham empfängt von Melchisedek Wein und Brot, als Vorbild des Abendmahls; — Esther erhält die Gewährung ihrer Bitte von Ahasver, als Vorbild der fürbittenden Maria bei Christus; — Antipater weist dem Julius Caesar seine Wunden und besänftigt seinen Zorn, wie Christus vor dem Thron des Höchsten. Die beiden Tafeln mit David und seinen drei Helden befanden sich in der unteren Reihe, die andern drei Stücke in der obern Reihe der Altarflügel. Auf den Außenseiten sind nur drei Darstellungen erhalten, ein hl. Christophorus, der das Christkind durchs Wasser trägt; die Gestalt eines jüdischen Priesters mit dem Opfermesser, dem jedenfalls als Gegenstück die Gestalt eines christlichen Priesters entsprochen hat; und die Einzelfigur der Synagoge mit der Binde vor den Augen und geknicktem Fähnlein, der natürlich die triumphierende Ecclesia gegenüberstand.

Mit der einzigen Ausnahme des Christophorus, dessen Stelle im Ganzen nicht recht ersichtlich bleibt, tragen alle diese Bilder einen einheitlichen Charakter, der durch die Ähnlichkeit der zweifigurigen Scenen sogar einförmig wirkt. Sie zeigen freilich, daß der Künstler keine Abwechslung in die vorgeschriebenen Handlungen zu bringen sucht, keinen Reichtum der Motive zur Verfügung hat, geschweige denn lebendige Durchdringung der Situationen als erste Aufgabe betrachtet. Es sind gedrungene ungeschlachte Figuren, die sich nicht frei und unbefangen bewegen. Kein Zweifel; aber solche Ansprüche sollten vielleicht garnicht gestellt werden. Nicht die Mängel, die der heutige Beschauer empfindet, sondern die positiven Eigenschaften, die er anerkennen muß, sind die Hauptsache. Es gilt nach den Voraussetzungen dieser Tafelmalerei und nach dem Wollen dieser Kunst zu fragen, die so völlig von allem abweicht, das uns sonst aus damaliger Zeit in deutschen Landen zu begegnen pflegt. „Eins

ist klar“, sagt auch der Herausgeber dieser Stücke: „mit einer seltsam großzügigen Manier versteht der Künstler, auch verhältnismäßig bedeutende Bildflächen zu beherrschen, und erinnert durch diese Geschicklichkeit eher an die Gepflogenheiten der Wandmalerei, deren Kunstweise überhaupt auf den Stil der alten oberdeutschen Tafelmalerei eingewirkt haben dürfte.“ Das ist gewiß ein fruchtbarer Gedanke; er weist auf die Notwendigkeit einer ganz andern Rechnung, als die ausschließliche Rücksicht auf Buchmalerei und Kleinkunst sie bisher zu kennen scheint. Doch erklärt der allgemeine Hinweis ohne bestimmte Beispiele den Charakter der Erscheinung, die hier vorliegt, in keinem seiner besonderen Züge, sondern bestätigt nur die Großartigkeit des Eindrucks, die monumentale Wirkung des Zuschnitts, die sonst nur Wandgemälden eigen sind. Wie kommt das, sollten wir weiter fragen. Die Eigentümlichkeit dieser Basler Tafeln besteht in etwas anderem. Sie sind sozusagen garnicht als Flächenmalerei gedacht, wie man damals Kirchenwände mit Figuren und Erzählungen zu dekorieren pflegte, ebensowenig wie als gemalte Blätter nach Art der Miniaturen. Die künstlerische Anschauung, die ihnen zu Grunde liegt, ist die plastische, und zwar bei den Einzelgestalten wie bei den Kompositionen. Die Altarflügel sind wie der Schrein in ihrer Mitte eine Schmuckwand, gleich dem Lettner und den Schranken am Chor, oder gleich der steinernen Schlußmauer der Westseite, der Kreuzarme drinnen, oder gleich dem Tympanon und den Galerien der Portale draußen. Die Einzelfigur des Hohenpriesters wie der Synagoge steht als Statue gedacht in der Nische oder dem kastenähnlichen Raum, die der Maler mit seinen perspektivischen Künsten etwas ausgiebiger vertieft hat, als ein Altarschrein oder eine Schmuckwand mit ihren baldachinartigen Tabernakeln sie darbieten würden. Aber auch die mehrfigurigen Kompositionen auf dem Goldgrund der Innenflügel bestehen aus einzelnen aufgereihten Körpern in voller plastischer Rundung, auf schmalem Vordergrund, wie Skulpturen auf einer Borte hingesetzt. So erscheint David mit seinen drei Helden erstrecht als gemaltes Gegenbild der Anbetung der heiligen drei Könige, die als plastische Gruppe wohl auch hier im Innern des Schreines aufgereiht stand, wie sie als Hauptstück in der Mitte auf den Illustrationen des Speculum humanae salvationis zu sehen war.

Gerade damit bezeichnen wir aber den stärksten Gegensatz dieser Tafelgemälde des KONRAD WITZ zu dem gänzlich unplastischen Stil damaliger Buchmalerei. Mit dem Eindruck vollendeter Bildwerke, Einzelstatuen und Reihengruppen wetteifert dieses Malers Kunst, dem sogar jede einigermaßen malerische in die Flächenansicht übergleitende Reliefauffassung fern zu liegen scheint. Damit hängen alle Vorzüge seines technischen Verfahrens mit Öllasuren auf Temperauntermalung ebenso zusammen, wie die Grundsätze seiner Komposition: die Leuchtkraft und gesättigte Pracht seiner Farben, die verblüffend wirksame Modellierung, die reiche glanzvolle Stoffimitation auf dem gemusterten Goldgrund, der als Prunkteppich ausgespannt ist, vor dem sich die Körper vollrund abheben. Nur in kostbarster Einkleidung will man die geheiligten Werte schauen.

Angesichts dieses ausgesprochenen Charakters der Basler Tafeln von KONRAD WITZ muß Umschau gehalten werden, wo sonst noch ein solcher Zusammenhang zwischen der reich bemalten Kirchenskulptur als Vorbild und der glänzenden Tafelmalerei als Nachahmerin dieser farbigen Rundplastik vorkommt. Da kann wohl in erster Linie nur das Genter Altarwerk des HUBERT und JAN VAN EYCK vor der Erinnerung aufsteigen. Um den Gesamteindruck zurückzurufen, wie er hier in Betracht kommt, mögen die untern Flügel geschlossen bleiben und nur die oberen geöffnet werden, wie sie gewiß an bestimmten Festtagen zusammenwirkten. Das gibt die entsprechende Vorstellung, die sich mit Hilfe bequemer Abbildungen leicht in überzeugender Anschauung vor Augen stellen läßt. Da stehen unten die gemalten Statuen der beiden Johannes mit den knieenden Stiftern zur Seite in ihren Nischen. Da thront in der Mitte oben der segnende Gottvater, mit der Krone des Himmelkönigs zu seinen Füßen, die des wiederkehrenden Sohnes wartet, der Ewige in unwandelbarer Majestät, ganz symmetrisch von vorn gesehen, wie ein Skulpturwerk auf schmalem Sockel, vor der flachen Wandnische mit dem ausgespannten Prachtteppich. Von dieser Mittelachse der Welt abhängig, wie begleitende Monde von ihrem Planeten, sitzen in schräger Wendung Johannes und Maria, also schon mehr der

Reliefauffassung sich nähernd, aber immer noch vollplastisch gedacht und durchmodelliert auf der ähnlichen glänzenden Folie wie Jehovah. Zu voller Reliefkomposition kommen wir bei den musizierenden Engeln links und rechts, die auf den Flügelbildern über den festen Wandbau von der Breite der Mensa hinausragen, aber im Winkel an das dreiteilige Mittelstück anschließend, also nach vorn gedreht, wie Seitenwände wirken sollen, so daß alle hinausblickenden Köpfe den Gegenstand ihrer Verehrung schauen. Dann fallen auch die schmalen Randbilder mit Adam und Eva in engen Pfeilernischen von selbst nach außen, und die sündigen Menschenkinder bleiben einander gegenüber, an der Schwelle des Heiligtums, ohne ihren Schöpfer schon wieder von Angesicht zu Angesicht sehen zu dürfen, bevor noch das Erlösungswerk des Heilandes drunten vollbracht ist. So aber wirken sie gleich farbigen Statuen in schattiger Kehlung an dem Kirchenportal, und die grau in grau gemalten Kastenreliefs mit dem Brandopfer und dem Brudermord bezeugen mitsamt den einrahmenden Architekturprofilen, daß eben alles als Steinskulptur gemeint ist und nicht anders.

Wer sich jemals bemüht hat, dies gewaltige Werk einer vollendeten Tafelmalerei nach seinem Zusammenhang mit der übrigen Kunst zu begreifen und seine Entstehung wenigstens einigermaßen aus den vorhandenen Bestrebungen der Nachbarkünste zu erklären, deren Einvernehmen noch als Erbteil der gotischen Tradition vorausgesetzt werden muß, der wird die soeben versuchte Herstellung eines einheitlichen Gesamteindruckes gewiß willkommen heißen. Die Erkenntnis der künstlerischen Anschauung, die dem gemalten Altar zu Grunde liegt, fördert das Verständnis des geschichtlichen Ganges viel mehr als alle Versuche, von vornherein die Hände des ältern und des jüngern Bruders genau zu unterscheiden, wo JAN doch sicher darauf hingearbeitet haben muß, daß man durch keinen merkbaren Unterschied gestört werde, soweit dies bei seiner anders entwickelten Eigenart irgend erreichbar blieb. Ja, wir dürfen, von der ursprünglichen Einheitlichkeit dieser plastischen Gesamtwirkung ausgehend, noch einen weiteren Beitrag für die Klärung des Gewordenen wagen. Als prachtvoll bemalte Skulpturen angeschaut, befremdet uns in der oberen Reihe die blaue Luft hinter den Engelgruppen und lockt

die Frage hervor, wie weit hier bei der Ausführung schon ein Mißverständnis der anfangs beabsichtigten Gesamtvorstellung, also etwa eine Abweichung von Huberts Intentionen vorliegt. Ebenso beachtenswert erscheint dann auf den äußersten Flügeln der Kontrast zwischen den einfarbigen Reliefskulpturen und den vollfarbigen, als Nachahmungswunder eines fast verletzenden Naturalismus bestaunten, Statuen des Menschenpaares. Sollte der grüne Anstrich der Nischen nicht schon diesem naturfarbenen Bravourstück zuliebe hinzugekommen sein, das man als solches einmütig auf Rechnung Jans gesetzt hat. Nur grau in grau als Statuenimitation behandelt wie die Reliefs darüber, würden die Figuren Adams und Evas zuäußerst gewiß ruhiger wirken und zugleich die Farbenpracht des Allerheiligsten glücklicher einrahmen gegen den Kirchenraum. Dann freilich könnte man auch an eine dementsprechende Berichtigung der geschlossenen Sockelreihe denken, d. h. die grauen Steinbilder der Heiligen in die äußern Nischen versetzen und die naturfarbenen Stifterbildnisse nach Innen zurückbringen. Denn so pflegt die Anordnung herkömmlich stattzufinden: die Schutzpatrone hinter den Betenden, zumal diese nicht zu den Skulpturen beten, sondern auf ein anderes Ziel gerichtet sind, entweder zur Muttergottes mit ihrem Kind auf dem Arm, oder wie hier zum Kruzifix auf dem Altar, zum Leib und Blut des Erlösers beim Meßopfer auf der Mensa. Allein diese Versetzung der Figuren wäre ja nicht ohne Vertauschung der Tafeln denkbar, die zu gleicher Zeit die Reihenfolge der Innenflügel verletzen würde, deren Hintergrund wenigstens den vorhandenen Tatbestand anzuerkennen zwingt. Doch öffnen wir sie noch nicht.

Verfolgen wir stattdessen die Frage nach der plastischen Grundanschauung, die dem Erfinder des ganzen Altarwerks beim Entwurf seiner Malerei vorgeschwebt haben muß, so führt der nächste Schritt zur Schließung der oberen Flügel, sodaß über den vier unteren Nischen mit ihren Einzelfiguren darin im Obergemach die Verkündigung erscheint. Schon die zurückhaltende Farbenökonomie nähert die beiden Figuren links und rechts der monochromen Behandlung; die bunten Flügel und sonstigen Schmuckstücke, der intimere Anschluß an die Naturwahrheit in den Köpfen scheint der gleichmäßig weißen Gewandung zu widersprechen. Waren nicht auch die weit auseinandergerückten Gestalten, wie

im Kasten eines Altarschreins, als Skulpturen gedacht, und zwar grau in grau gemalt, wie uns die Außenseiten bei ROGIER VAN DER WEYDEN, bei DIRK BOUTS und MEMLING noch lange begegnen? Dann wäre mit der Abweichung in die Naturfarbe gewiß die Durchbrechung der Rückwand mit ihren Ausblicken und Einblicken so kunstreicher Art in einheitliche Rechnung zu setzen, ja sogar die perspektivische Durchführung der Decke wie die täuschende Verbreiterung des Fußbodens mit Hilfe des zusammenfliehenden Quadratnetzes, die zusammen den Raum so bedrückend niedriger erscheinen lassen, nur eine spätere Zutat der zweiten Redaktion, die der gewissenhafte Nachahmer irdischer Wirklichkeit mit seiner unerbittlichen Konsequenz verschuldet hat? Die leere Raumvertiefung in der Mitte stimmt garnicht zu der Grundvorstellung der Schmuckwand mit Skulpturen in verhältnismäßig flachem Tabernakel. Und die herabschauenden Halbfiguren der Propheten, die nun aus dem Dachboden des Söllers hervorzukriechen scheinen, wie die ganzen Figuren der knieenden Sibyllen in dem Giebelfeld der Mitte bestätigen diese Beobachtung durchaus. Schon die Schriftbänder als dekorative Flächenfüllung widersprechen der räumlich-körperlichen Illusion, die durch die naturfarbene Malerei der Personen herausgefordert wird, vollständig. Alle vier bekrönenden Stücke sind ursprünglich als monochrome Malerei beabsichtigt, jedenfalls als Reliefschmuck gedacht, wie das Brandopfer und der Brudermord drinnen.

Wären weiter keine Bestandteile am Genter Altar vorhanden, so würde HUBERT VAN EYCK allein als ein Maler erscheinen, der mit allen Mitteln einer bereicherten Farbentechnik auf seinen Tafeln den glänzenden und überraschenden Eindruck eines Altartabernakels mit farbigen oder farblosen Skulpturen zu ertäuschen sucht. Und sollte das Vorbild aus der zeitgenössischen Kunst näher bezeichnet werden, mit dessen Wirkung seine wunderbare Malerei wetteifert, nicht allein Ebenbürtiges zu leisten, sondern auch in steinarmer Gegend vollgültigen Ersatz zu bieten, so könnte gar kein Zweifel walten: dies Vorbild ist sein Landsmann CLAUS SLÜTER und seine hochberühmten Meisterwerke für die Karthause von Dijon. Die Portalskulpturen mit den knieenden Stifterbildnissen Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin, mit ihren Schutzpatronen, Johannes dem Täufer und Katharina von

Alexandrien hinter sich, nebst der Madonnenstatue am Mittelpfeiler; die ursprünglich in reicher Stoffimitation bemalten und goldgezierten Prophetengestalten am Mosesbrunnen und die einst darüber aufgestellte, natürlich ebenso behandelte Gruppe des Gekreuzigten mit den trauernden Seinen —, das sind die künstlerischen Großtaten des niederländischen Bildhauers, die am Ende des 14. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des folgenden gewiß einzig in ihrer Art dastanden und die Bewunderung der ganzen Nachbarschaft ringsum erregten. Gegenüber den kleinfigurigen Tafelbildern eines MELCHIOR BROEDERLAM von Ypern, die zu gleicher Zeit für Altäre der Karthause, im Verein mit den plumpen aber von oben bis unten vergoldeten Holzschnitzereien des JACOB DE BAERSE von Dendermonde geliefert wurden, erscheint aber die Tafelmalerei des HUBERT VAN EYCK erstrecht als völlig anders geartete Bestrebung. Während wir dort nur miniaturartige Feinheit auf die Altarflügel ausgedehnt sehen, wächst die Kunst HUBERTS VAN EYCK, wie sie schon der Erfindung des Genter Hauptstücks zu Grunde liegt, aus der monumentalen Kirchenskulptur heraus und verdankt ihr die Großartigkeit ihrer Anschauung wie die Wahl ihres Maßstabes im Anschluß an die mächtigen Räume der niederländischen Kathedralen. Nicht aus der Buchmalerei, sondern eher aus der Anstreicherwerkstatt der Steinmetzenhütte beim Kirchenbau hätten wir seine künstlerische Herkunft abzuleiten, genau so wie es die Urkunden über die Karthause von Dijon für JEHAN MALWEL, den Urheber ihrer Wandgemälde und eines Klappaltars für die Hausandacht des Herzogs, bezeugen. Die Kleinkunst kann bei HUBERT höchstens als Ursprung seiner technischen Fortschritte, nicht aber für seine Auffassung in Betracht kommen, und selbst die Vervollkommnung der Ölfarbe liegt dem Skulpturenbemaler an sich näher als dem Miniator, der erst vollständig umlernen mußte, um sich ihrer Vorteile wirklich zu bemächtigen.

Nach diesem Ausblick auf den Genter Altar und die plastische Anschauung, die seiner Gesamtanlage in erster Linie zu Grunde liegt, kehren wir mit durchaus angemessenen Anschauungen für das Verständnis der Eigenart auch der Basler Fragmente von

KONRAD WITZ zurück. Aber dieser Ausflug in die Niederlande hat uns ebenso überzeugt, daß es keineswegs in allzu weite Ferne schweifen hieß, wenn wir gerade vor dieser so oft mißbräuchlich angerufenen Leistung der Tafelmalerei Halt gemacht und die entscheidende Auffassung zu finden geglaubt haben, die uns auch das Streben des Basler Malers zu erklären vermöchte. Obgleich aber chronologisch kaum etwas im Wege stünde, lassen wir uns durch die schlagende Analogie noch keineswegs verleiten, nun eine Studienfahrt des Rottweilers nach Gent zu konstruieren. Wir waren auf der Suche nach dem Ursprung des großartig plastischen Stiles der Genter Gemälde selbst schon der südlichen Gegend viel näher gekommen, mit der wir in Oberdeutschland eher zu rechnen haben. Die Urkunden von Basel verweisen auf einen ähnlichen Zusammenhang mit der nämlichen Quelle. Als Bürgermeister und Rat der Stadt dem Schlettstädter Maler HANS TIEFFENTAL im Jahre 1418 den Auftrag erteilten, die Kapelle zum elenden Kreuz auszumalen, da ward ihm anheim gegeben, hierbei nach dem Muster des „Carthuser Closter ze Dischun in Burgunden“ zu verfahren. Die Lieblingsschöpfung der benachbarten Herzöge, die Philipp der Kühne 1383 gegründet, und sein Maler JEHAN MALWEL in den Jahren 1402—1407 ausgeschmückt hatte, war also zehn Jahre später auch in Basel zum begehrenswerten Vorbild für künstlerische Unternehmungen monumentalen Charakters geworden. Und wenn noch 1433—37 die Herzogin von Burgund eine in Erz gegrabene Votivtafel in die Karthause nach Basel stiftet[1]), so darf sich niemand wundern, wenn diese offenbar geläufigen Beziehungen noch weiter spielen durch die Glanzzeit des Konzils 1433—43 und auf KONRAD WITZ von Rottweil nicht minder bestimmend einwirken, wie auf HANS TIEFFENTAL von Schlettstadt. Nur handelt es sich in diesem Fall nicht mehr um Wandmalereien und ihr unmittelbares Muster in Dijon, sondern um Tafelgemälde und ihr mittelbares Vorbild in den Skulpturen der Karthause, deren reichbemalte Prachtstücke am Heiligtum der Herzöge von Burgund auch einen fahrenden Maler zum Wetteifer in seiner Kunst zu reizen vermochten. So gut wie 1402 Meister

---

1) Vgl. FÖRSTER, Denkmale II. Abbildung, Inschrift u. a. Stiftungen außer dem Geldbeitrag von 1700 Gulden Rhein.

„Hermann de Coulogne“ herbeigezogen wird, die Bemalung im Kreuzgang der Karthause von Dijon auszuführen, oder noch 1424 der Maler „Hance de Constance“ in den Dienst Philipp des Guten aufgenommen wird, so gut wird man auch in Basel fremde Kräfte benutzt und Vorzüge zugewanderter Künstler zu verwerten gewußt haben. Es genügt, die Tatsache des Verkehrs hinüber und herüber festzustellen, um jedem Versuch zur Aufrichtung einer kunsthistorischen Grenzsperre zu begegnen.

Das wichtigste Merkmal innerhalb der allgemeinen durchaus plastischen Grundanschauung am Basler Altar des Konrad Witz, ist aber gerade, wie bei Huberts v. Eyck Anteil am Genter Wunderwerk, der Zusammenhang mit der Steinskulptur im Unterschied von der sonst vermuteten und in Deutschland später auch so weit verbreiteten Verbindung mit der Holzschnitzarbeit. Wie auf den Tafeln der v. Eycks der Faltenwurf z. B. bei den Statuetten der beiden Johannes erst die charakteristische Abwandlung zeigt, die wir in der oberen Reihe noch nicht wahrnehmen, so läßt auch bei Konrad Witz noch die Einzelgestalt der Synagoge ganz deutlich den Anschluß an Steinskulpturen erkennen, den geraume Zeit später selbst in Holz geschnitzte Figuren, wie die weiblichen Heiligen von Hans Multscher in Sterzing bewahren. Man vergleiche nur die Falten über der Hüfte (Bl. XXIX) mit der hl. Katharina in Sterzing und den Apostelbüsten (Taf. 14, 15 u. s. w.). Und der Hohepriester steht ganz auf der Stufe wie Gottvater, Maria und Johannes am Genter Altar, deren Wesen aus den fortgeschrittensten Prophetengestalten am Mosesbrunnen und den Leidtragenden am Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon hergeleitet werden könnten, wären sie wirklich Skulptur und keine Malerei. Wie weit im Innern der Karthause der plastische Schmuck eines Jean Melleville (Malwel? 1384) und seiner Gehilfen, wie Thierrion Voussonne (1387) mit den Wandmalereien des Jean Malwel (1402—7) zusammenging, vermögen wir nicht zu sagen. Über die Nachahmung von Steinbildwerken besonders an der Außenseite gemalter Altarflügel kann jedoch auch früher schon mitten in Deutschland kein Zweifel sein. So genügt ein Hinweis nach hüben und drüben, um auch das weiter entwickelte Stadium der Komposition auf den Innenflügeln des Basler Altars von Konrad Witz zu erklären. Der stehende David gibt die unmittel-

bare Überleitung von der statuarischen Einzelfigur des jüdischen Priesters. Er wiederholt den reichen Besatz mit Perlen und Edelsteinen wie die Propheten in Dijon und die Heiligen in Gent; er trägt gar den Grafenhut mit aufgeschlagener Pelzklappe, wie die alten Grafen von Flandern und Holland, unter denen man so törichter Weise die Bildnisse Huberts und Jans v. Eyck zu finden glaubt. Als bärtiger Rabbi wird Melchisedek geschildert, den Sibyllen ähnelt Esther, und nahe ans Burleske wie bei den Köpfen am Mosesbrunnen streift die Charakteristik des bartlosen Ahasver wie des feisten Julius Caesar mit der römischen Kaiserkrone, die mehr dem Urbild des päpstlichen Triregno als den deutschen Reichsinsignien nachzustreben scheint. Der starre Schnitt aller Gesichter und ihre großflächige Behandlung verraten ebenso bestimmt wie die einfache Klarheit und Wucht der Modellierung, daß der Hinblick auf bemalte Steinskulpturen von diesem Schrot und Korn das Entscheidende gewesen. Die gedrungenen Verhältnisse der Mehrzahl dieser Gestalten bestätigen solche Herkunft aus Burgund durchaus.

Unter den Fragmenten des Basler Altares geht nur eins über die plastische Grundanschauung des Ganzen als Schmuckwand mit aufgereihten Bildwerken auf schmaler Borte vor golddurchwirktem Behange oder in steinerem Gehäuse hinaus. Der heilige Christophorus, der durchs Wasser schreitet, erscheint dem Gegenstand éntsprechend in landschaftlicher Umgebung. Kahle Felsblöcke ragen wie symmetrische Versatzstücke von beiden Seiten in das grüne Bergwasser, in dessen Oberfläche sie sich spiegeln. Mit ihrer Hilfe, ein wenig Schilf und Buschwerk vorn oder einigen Nachen in verschiedenem Maßstab, wird ein Durchblick von überraschender Weite hergestellt, der durch die Schatten und Lichtreflexe nicht minder packend wirkt, als die kräftig modellierten Figuren in schimmernder Rüstung oder glühendem Farbenschein der Gewänder auf den übrigen Tafeln. Dies Landschaftsbild leitet am besten zu dem datierten Werk in Genf hinüber.

Auf den beiden Flügeln des Altars von 1444 im Musée archéologique zu Genf überrascht ein volles breites Landschaftsbild, und die biblische Erzählung von der Kleingläubigkeit des Petrus,

den Christus über das Wasser wandeln heißt, sinkt fast völlig zur Staffage herab, wie spätere Venezianer, etwa Marco Basaiti, die Fischermärchen der Apostelgeschichte an die felsigen Ufer der dalmatinischen Küste verlegen. Wer dieses Breitbild vom Genfer See zunächst mit seinem Gegenstück auf dem andern Flügel, der Befreiung des Petrus aus dem Kerker, vergleicht, der wird sich versucht fühlen zu erklären, daß hier doch jedenfalls auch der zweite Bestandteil des großen Genter Altarwerks der Brüder van Eyck gegenwärtig sei, nämlich das ganz ähnlich geartete Mittelbild unten mit der Anbetung des Lammes auf den Frühlingsgefilden des himmlischen Jerusalem, wo die Gestalten in dem Zusammenhang des weiten Schauplatzes aufgehen und nur die Scharen als solche zur Wirkung kommen. Doch eben dieser Schauplatz ist ein ideales Paradies und rückt deshalb das scheinbar nahekommende Vorbild in Gent wieder weit ab von dem getreuen Konterfei der Örtlichkeit, das Konrad Witz für seine Petruslegende gewählt hat.

Fast sollte man dieselbe Treue der Lokalschilderung vermuten, wo gegenüber der Palasthof mit seinen anstoßenden Gebäuden und dem geöffneten Kerker gezeigt wird. Nur wird hier besonders wegen der Übereckstellung des Quaderbaues, der als Käfig oder Wächterhaus den Vordergrund zur Rechten füllt, doch eher eine Zusammenschiebung der einzelnen Bestandteile vorliegen. Und unmittelbar daneben kniet der Hauptmann in ritterlicher Rüstung, den Helden Davids oder dem gastlich empfangenen Abraham auf dem Basler Altar durchaus verwandt. So werden auch seine Soldaten ebenso zu den geläufigen Figuren des Malers gehören, wie der handwerkliche Apostel mit seinem gegürteten Rock und der Engel mit seinem hemdartigen Gewande, so daß wir uns darnach fast die Ecclesia triumphans vorstellen dürfen, die dort als Gegenstück der Synagoge vorhanden war. Eigentlich setzt sich die Komposition des Breitbildes aus zwei Einzelbildern zusammen; aber die beiden Momente der Erzählung sind hier doch geschickt in den einen Rahmen zusammengefügt. Fragen wir bei dieser ersten mehrfigurigen Historie, die uns im Werk des Malers begegnet, nach welchem Prinzip er dabei verfährt, so kann kein Zweifel sein: auch hier denkt er noch in vollrunden plastischen Gebilden und baut die lockeren Gruppen

daraus auf, in Verbindung mit nischenartigen Behältern des Reliefgrundes dahinter. Und die kräftig modellierende Malerei, die scharfen Kontraste der Lichtführung, der Widerschein an Mauern und Plattenrüstung unterstützt diese skulpturale Auffassung, selbst wo die Einzelheiten, wie die willkürlich auf den Boden hingelegten eisernen Fausthandschuhe, die Fittige des Engels oder die Risse im Bewurf der Innenwand, den malerischen Reizen zuliebe schon an die Grenze des Stilllebens führen.

Dieselbe Neigung zur Stoffimitation und zur Anbringung von Kostbarkeiten, die dazu Gelegenheit bieten, fanden sich auch an den Innenseiten zu Basel mit ihrem gemusterten Goldgrund, und kehren auch hier wieder, wie in der Anbetung der Könige, wo ein verfallener Steinbau und ein angelehntes Schirmdach auf Holzpfosten mit einem glänzend gemusterten Fliesenboden vereinigt sind. Die Weisen aus dem Morgenland sind mit tellergroßen Nimben begabt, denen bunte Edelsteine von unregelmäßiger Form und schwerfälliger Fassung aufgelötet worden, wie auf den Prachtstücken barbarischer Goldschmiedsarbeit an Buchdeckeln und Reliquienschreinen. Die beiden stehenden tragen dazu noch ihre Krone, der eine sogar auf der hochroten Sendelbinde, deren Tuch auf den hellgrünen mit braunem Pelzbesatz geschmückten Sammetrock herniederfällt. Ein Perlenkleinod ziert die Brust des Mohren, dessen langärmliger goldgesäumter Tappert aus karminfarbigem Damast, noch durch Perlenreihen und Gürtel, wie durch den Gegensatz des dunkelblauen engen Ärmels, der aus dem Schlitz hervortritt, oder das Goldgefäß in der andern Hand gehoben wird. Vor ihnen kniet in karminrotem, pelzgefüttertem Kleide der Älteste von ihnen barhaupt und öffnet soeben seine Gabe vor dem nackten Kinde auf Mariens Schoß. Die Mutter selbst beschließt mit ihrem hellblauen Mantel, der sich weit über den Boden lagert, die Farbenreihe, deren Prunk durch das scharfe Seitenlicht auf der weißgetünchten Mauer mit überraschenden Schlagschatten des Sparrenwerks, sowie durch die Skulpturen auf Eckkonsolen und in der Mittelnische des verfallenen Synagogenbaues, der nun als Stall dient, mit allen erdenklichen Mitteln gesteigert wird. Verrät doch selbst die Kleinheit der Statuetten und der Köpfe des Esels und des Rindes, die durchs Fenster gucken, sowie das hinten durch eine Pforte herein-

kommende Figürchen des alten Joseph, wie dem Maler eigentlich alles nur auf die Augenweide ankam, die der märchenhafte Glanz der feierlichen Ceremonie gewährt.

Im Grunde war diese Verehrung der Könige des Orients nur als wirksames Gegenstück hierhergenommen, um die Bedeutsamkeit der entsprechenden Darstellung auf dem andern Flügel zu erhöhen. Hier begegnen wir dem Ausgangspunkt der ganzen Bestellung, durch die der Bischof François de Mies die Kapelle seines Vorgängers und Oheims, des 1426 zu Rom gestorbenen Kardinals Jean de Brogny, vollenden ließ, als er nach dem Schluß des Basler Konzils 1443 in seine Diöcese zurückkehrte. Auf dem Altar der Bischofskapelle Notre-Dame des Macchabées, die Jean de Brogny an der Kathedrale St. Pierre gestiftet, sollte vor allen Dingen jedenfalls die Verehrung des Stifters vor Unsrer lieben Frauen abgebildet sein. So kniet denn der Kirchenfürst in vollem Ornat zur Linken. Sein Chormantel aus scharlachrotem genuesischem Sammet, in den goldenes Blattwerk einbrochiert ist, umwallt die ganze Figur; über den betend erhobenen Armen, deren zusammengelegte Hände mit weißen Handschuhen und funkelndem Fingerring geschmückt sind, fallen die „Stäbe“ hernieder, die breiten Besatzstreifen, die hier aus einer Reihe von gestickten Tabernakeln mit Apostelfiguren darin gebildet sind, und mit gewissenhaftester Treue in Gold und Rot den Stil des ausgehenden 14. Jahrhunderts wiedergeben. Die Mitra aus weißer Seide ist schwer mit Perlen und Rubinen beladen, gleich der Schlußagraffe des Mantels und dem Ring am Finger. Man sieht, dem Maler ist zur Aufgabe gemacht, den prachtvollsten Ornat, den der Stifter einst getragen, gewissenhaft nach dem Original zu konterfeien, zumal da die Züge des Gesichts nicht nach dem Leben gemalt werden konnten. Und wir begreifen, weshalb außer der Maske und den Händen so wenig Körpermasse unter dem reichen Faltenwurf des Mantels vorhanden ist. Zu diesem Hauptstück, als dem wichtigsten Nachahmungswunder, mit dem der Absicht des Bestellers sicher am besten gedient war, hinzukomponiert wie eine Stütze des gebrechlichen Aufbaues erscheint auch S. Petrus dahinter, nicht sowohl als Schutzpatron, denn als Herold und künstlerisch als Folie, die zur Hebung beiträgt. Die untersetzte Figur ist dürftig, und nur der Heiligen-

schein über dem kahlen Kopf und das erhobene Schlüsselpaar in der Linken geben ihr Bedeutung. Nicht die Handwerkerphysiognomie, sondern der hellgrüne Mantel ist das Wichtigste für die Rechnung des Malers. Der Ortsheilige von Genf wirkt, mit dem Bischof zusammen, wie ein Körper auf dem schmalen Vordergrund, dessen Bodenfläche quadriert ist, und steht vollrund gegen den gemusterten Goldgrund. Dieser Körperwert im Raum wird noch verblüffenderweise gestärkt durch den Kardinalshut mit lang herabhängenden Quasten, den jugendliche Hände hinter dem Bischof halten: aus den abgeschnittenen blauen Ärmeln und der schwarzbekleideten Fußspitze darunter müssen wir schließen, daß da ein junger Page steht. Auf der rechten Hälfte des Bildes übernimmt diese kräftige Auseinandersetzung der tektonische Aufbau des breiten bankartigen Thrones für Maria. Es ist ein Steinmetzenwerk aus jenen Tagen, dessen vier Eckpfosten mit Engelstatuetten besetzt waren. Breit gelagert, mehr vor als auf der Bank sitzend, ist auch die Jungfrau mit dem Kinde weniger durch ihre Gestalt oder ihr ovales, von freiwallendem Haar begleitetes Antlitz als vielmehr durch die Gewandmasse bedeutsam, die sich um sie ausbreitet und Thron wie Boden erfüllt. Sie trägt ein karminfarbenes Kleid mit Pelzaufschlägen und darüber einen blauen mit grauem Pelzwerk gefütterten Mantel, dessen warme Innenseite über die Steinbank ausgelegt ist und eine behagliche Stätte für das Kind bereitet, wenn es nicht wie jetzt in seinem grauen Röcklein auf dem Schoß der Mutter sitzt und seinen Segen spenden muß. Wohl wenden sich beide dem betenden Stifter zu, auf den auch die Hand der Madonna hinweist. Aber weit inniger als durch diese Gebärden ist der Zusammenhang mit der Gruppe gegenüber durch die Harmonie der Farben und die malerische Auffassung all der kostbaren, in üppiger Fülle hingegossenen Stoffe mit dem Spiel der Lichter und der Schatten, dem Weben des Widerscheines zwischen ihnen hin. Mit Recht sagt D. Burckhardt: „Der Blick des Beschauers wird zuerst vom tiefen glühenden Rot des bischöflichen Ornates gefesselt, das zum gedämpften Grün des Petrus in wirkungsvollen Kontrast gesetzt ist. Das eigentümlich schillernde Farbenspiel des in schweren eckigen Falten sich brechenden Sammetstoffes ist mit einem Raffinement wiedergegeben ....“ Aber nicht minder notwendig ge-

hört zum Ganzen die andere Hälfte, die Farbenreihe Mariens mit dem Kinde: Blau und Grau, Karmin und Weiß. Und wenn das Beisammensein der Personen in dieser Haltung auch feierlich, ja liturgisch streng erscheinen mag: das Auge des Malers berauscht sich an dem Stillleben, das bei solcher Andachtsruhe drinnen sich unter dem einfallenden Licht des Tages entwickelt. So versinken ihm die Figuren, ihr Wert schwindet fast zu dem von Kleiderstöcken zusammen, so energisch er auch die Stoffmassen und die Gegenstände sonst als Körper auf dem Podium schaut und festhält.

Fragen wir diese Art von malerischer Bewertung um Auskunft nach ihrem Ursprung bei dem deutschen Meister, der mit gerechtem Stolz sein „hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea“ und die Jahreszahl M°CCCC°XLIIII° darauf geschrieben hat, so werden wir doch zweifellos ebenso entschieden wie bei dem Basler Altarwerk auf die benachbarte Kunstrichtung in Burgund hingewiesen. Ja besonders das Hauptbild mit dem knieenden Kardinalbischof vor der Jungfrau Maria trägt in der Versunkenheit der Gestalten und der Ausbreitung ihrer Gewänder über den Boden hin, in der „eigentümlich archaistischen“ Figur des Petrus, ganz ähnlich wie die entsprechenden Teile auf der Anbetung der Könige, bis auf den deutscher auftretenden Mohren, so deutlich das Gepräge einer unsichern, noch im Schwanken zwischen Altem und Neuem befindlichen Kunst, daß man hier Vorbilder annehmen muß, die hinter den bekannten und in voller Sicherheit geschaffenen Malereien Huberts van Eyck am Genter Altar zurückliegen. Diese Meinung bestätigt sich andererseits durch gewisse Ähnlichkeiten der Köpfe, soweit sie in ihrem heutigen Zustand verwertbar sind, mit denen des Melchior Broederlam in Dijon. Der langbärtige König und Maria gehören in erster Linie dazu, aber auch wohl die Kopfhaltung des bartlosen Königs und der langbärtige Petrus, der von dem kurzbärtigen Alten in der Befreiung so auffallend abweicht und mehr einem Paulus gleicht. Eben dadurch nähert er sich dem Christus auf dem Seewunder, und eben dieser hat wieder ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Schnitt Gottvaters, Simeons und Josephs auf dem Diptychon Broederlams in Dijon, mit dessen Faltenzug und Draperie, ja mit dessen Haltung stehender Figuren und dessen Handbewegungen aus der Gewandmasse

hervor dieser, für Konrad Witz so fremdartige, Christus am Ufer ganz auffallend viel gemein hat.

Kehren wir, durch diese Hauptperson bestimmt, noch einmal zu dem Landschaftsbilde vom Genfer See zurück, so mag im Anschluß an diesen Christus noch auf eine wichtige Tatsache hingewiesen werden, nämlich auf die Verwandtschaft der Köpfe, der Haltung und der Mimik der Frauen am Grabe, in jenem vielumstrittenen kleinen Bilde der Sammlung Sir Francis Cooks in Richmond, ja selbst des Engels, der auf dem Deckel des Grabes sitzt, mit jenem Diptychon in Dijon, das Melchior Broederlam von Ypern für die Karthause im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gemalt haben soll. Eben dieser Engel mit seinem schimmernden Flügelpaar und die schlafenden Wächter in ihrer Farbenglut zwingen meines Erachtens dazu, die Hand des Jan v. Eyck in diesen Nachahmungswundern zu erkennen. In diesen beiden Bestandteilen, den heiligen Frauen und den profanen Söldnern liegt eine Verbindung zwischen der Kunst dieses erstaunlichen Malers und der älteren Broederlams vor. Und verwandte Werke der Burgundischen Nachbarschaft müssen es gewesen sein, die auch Konrad Witz bestimmt haben, als er in Genf war. Nur so erklärt sich der Widerspruch dieses Christus zu den übrigen Figuren seiner Petruslegende.

Vielleicht sollte man meinen, der Widerspruch zu der überraschend naturgetreuen Landschaft sei noch stärker. Die Ansicht des Genfer Sees ist vom rechten Ufer zwischen Genf und dem Dorfe Pregny auf dem Areal des „Pâquis" genommen (Burckhardt a. a. O. p. 286). Von diesem festen Standpunkt aus hat der Maler getreu das Panorama, wie es sich seinen Augen darbot, abgezeichnet; nur die Berge des Hintergrundes sind etwas zusammengerückt und die Häuser und Befestigungstürme des Faubourg de Rive, die das Bild nach rechts abschließen, willkürlich herangeschoben. Er braucht sie vortrefflich, die mittlere Horizontalachse des Raumes, in der auch das Boot über die Seefläche gleitet, festzulegen, und stellt übers Kreuz in der Tiefenachse vorn seinen Christus gerade an die Stelle, wo hinten in der Ferne der spitze nebelumflossene Bergkegel des „Môle" aufragt. Ein bewaldeter Höhenrücken schließt nach links ab, während rechts neben dem felsigen Aufstieg über der Stadt gegen jenen auffallenden Mittel-

stock zu in duftigem Schimmer die Schneefelder des Montblanc herüber schauen. Das Wasser ist im Vordergrund dunkelgrün, gegen das jenseitige Ufer geht es in helleres Blaugrün über. Kleine silberglänzende Wellen wechseln mit ruhigen Flächen, die den Fischernachen und das Gestade widerspiegeln. Jenseits erheben sich freundliche hellgrüne Wiesenhänge, mit Obstbäumen bestanden, von weißen Mauern durchzogen; kleine Ortschaften und Schlösser blicken durch die Büsche. Die klare Luft eines Sonnentages liegt über dieser Landschaft; aber schon melden sich weiße Dunststreifen gegen die Grenze des Horizonts. Es ist keine helle freundliche Tönung der Farbe, keine liebevolle Durchbildung der reizenden Einzelheiten, die das Herz des Betrachters gewinnen könnten; aber die charakteristischen Formen der Gegend sind mit durchdringender Schärfe beobachtet und festgehalten, und die Raumwerte wie die Farbenwerte, die der Maler gibt, verbinden sich zu einer wunderbaren Stimmung um die Gestalt des Menschensohnes vorn.

Gewiß drängt es angesichts einer solchen Leistung des deutschen Malers den Betrachter zu der Frage, wie Magister SAPIENTIS dazu gekommen sei in Genf ein solches Wagnis zu versuchen, das im Umkreis seiner Aufgaben gewiß überrascht. Und der Anblick der Naturscenerie, der sein Auge berauschen mochte, genügt gewiß nicht als Anreiz, solange das Gefühl der Sicherheit fehlte, mit seinen Mitteln auch solche Kraftprobe versuchen zu dürfen. Die Voraussetzung dieses Unterfangens liegt aber gewiß in der Kenntnis ähnlicher Leistungen der Bildkunst von damals. Daran fehlte es keineswegs, wie wir heute durch die Herausgabe und die Datierung des Livre d'Heures de Turin erfahren haben. Die kostbaren Miniaturen der burgundischen Maler enthalten schon ähnliche kühne und glückliche Eroberungen, die freilich nicht der Allgemeinheit des künstlerischen Schaffens zu gute kamen, aber von ihren fürstlichen Eigentümern doch ausnahmsweise gewiß auch kunstverständigen Freunden und im eigenen Dienst beschäftigten Malern gezeigt wurden.[1])

---

1) Vergl. PAUL DURRIEU, Les Débuts des VAN EYCK, Gazette des Beaux-Arts, Januar-Febr. 1903, p. 1—18 u. 107—120. Von den beiden v. EYCKS kann freilich meines Erachtens, trotz der frühen Entstehung, nur JAN in Betracht kommen. Mit HUBERTS unbezweifelbaren Arbeiten am Genter Altar haben gerade

Von diesem Christus auf dem Genfer Altarflügel finden wir am ehesten den Übergang rückwärts zu dem Neapeler Bilde, das ADOLF BAYERSDORFER dem HIERONYMUS BOSCH, dem es im Museo Borbonico gegeben ward, abgesprochen und dem KONRAD WITZ zugewiesen hat. Die kleine Tafel zeigt durch ein krabbengeschmücktes Bogentor den Einblick in das Langhaus einer romanischen Basilika mit Empore, gotischem Gewölbe über den Diensten und spätgotischem Chorschluß. Es ist ohne Zweifel das Basler Münster geschildert, wie es damals aussah, wenn auch absichtlich abgewandelt, wie der Lettner und die Seitenpforte rechts mit dem Ausblick in eine sonnenbeschienene Straße. Die Perspektive dieses Einblicks ist flüchtig und ungenau. Etwas Unsicheres, wohl nicht Skizzenhaftes, sondern Anfängerartiges hat auch die Figurengruppe im Vordergrund. Da sitzt die Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Schoß, das in einem Buche blättert. Die heilige Katharina beugt sich knieend vor, während über ihrem Haupte neben Maria noch die heilige Barbara hervorsieht, deren Turm, mit schlanker Helmspitze und Fialen auf den Ecken neben ihr am Boden steht. Die beiden Gefährtinnen erscheinen wie unerwachsene Mädchen neben der jugendlichen Mutter. Der alte Joseph sitzt rechts zur Seite und bietet dem Kinde eine Frucht, indem er sich vornüber beugt, doch ohne Beachtung zu finden. Er bleibt in zu weitem Abstand von dem Ziel. Vom Schoß Marias aber breitet sich eine so künstlich arrangierte Fülle von Stoff und Faltenzügen auf den Boden nieder, daß das Verhältnis der darunter befindlichen Gliedmaßen vollends unklar bleibt. Die Gruppe hat in sich keinen festen Halt und will sich mit dem

---

der Gottvater (S. 109) und der Christus (S. 17) keine Verwandtschaft, je mehr sie JANS beglaubigten Malereien entsprechen. JAN gehört daraufhin wol auch das Bild bei COOK in Richmond wie das kleine Flügelpaar in St. Petersburg. Die Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen (S. 10) würde durch die Verwandtschaft jener Typen, die nicht JANS bekannten Köpfen entsprechen, die Zugehörigkeit zu MELCHIOR BROEDERLAM beweisen, dessen Maria im Tempel ganz besonders der stehenden Kranzjungfrau rechts mit ihren schweren Augendeckeln gleicht. BROEDERLAM selbst ist nach den Tafeln in Dijon, mit ihrer luftigen Architektur, im Zusammenhang italienischer Kunst zu denken, und zwar zunächst als Abkömmling der Sienesen in Avignon, durch die Malereien im Palast der Päpste und in Villeneuve gegenüber, bis auf SIMONE MARTINI und die später importierte perspektivische Darstellung der LORENZETTI zurück. JAN v. EYCKS Meisterstück, das für den Genfer See von KONRAD WITZ in Betracht kommt, ist a. a. O. S. 115 abgebildet.

Kirchenraum nicht recht auseinandersetzen. Aber seitliche Beleuchtung fällt wirksam herein und läßt das Ganze mehr wie ein Stillleben rein malerischen Reiz entfalten, ohne sich um den Wert der heiligen Personen und des kirchlichen Schauplatzes viel zu kümmern.

Das ist, neben dem Typus des alten Joseph, gewiß auch die Veranlassung gewesen, das Bildchen in Neapel dem HIERONYMUS BOSCH beizumessen, bei dem solche Reminiscenzen altväterischer Kunst mit nachlässiger Wiedergabe des Gegenständlichen sich wohl verquicken, bevor seine kühnsten Phantasien einsetzen und eine verkehrte Welt vors Auge zaubern.

Noch heute wird der Name des alten Holländers nicht ohne guten Sinn erscheinen, auch wenn man sich längst mit BAYERSDORFER überzeugt hat, daß KONRAD WITZ von Basel der eigentliche Maler sei; denn die Zugehörigkeit zur altniederländischen Kunst leuchtet überall hervor. Schon die Madonna mit dem hochgegürteten faltenreichen Kleide, dessen Stoffmasse sich völlig um ihrer selbst willen aufbaut, erinnert, wie dem Kenner nicht entgehen konnte, an JAN V. EYCK bis hinein in die kleinen Hände und ihr Hervorstrecken aus der Gewandung. Und wer sich genauer nach dem bestimmten Vorbild umsieht, erkennt denn auch, daß das Motiv des nackten, im Buche blätternden Kindes nicht nur ganz ähnlich in der Madonna von Ince Hall, dem voll bezeichneten aber leider nur in traurigstem Zustand erhaltenen Werke vom Jahre 1432 vorkommt.[1] Aber es stellt sich heraus, daß deren Anordnung von der Gegenseite genommen und dann durch die Hinzufügung der hl. Katharina, die das Buch mit hält, und der hl. Barbara bereichert worden ist. Während aber jenes Madonnenbild JAN V. EYCKS, das im selben Jahre entstand, als er nach Brügge heimgekehrt die Vollendung des Genter Altarwerkes seines Bruders HUBERT zum Abschluß brachte, nur die Mutter mit ihrem Kleinod, freilich unter fürstlichem Baldachin, aber in der Stille des eigenen traulichen Gemaches schildert, sehen wir die heilige Familie in Neapel mitten im Langhaus einer Kirche. Wieder drängt sich der Vergleich mit JAN V. EYCKS gekrönter, durch die gotische Kathedrale wandelnder Muttergottes auf, wie das Berliner Bild sie bietet. Und dieser Vergleich ergibt außer-

1) BURCKHARDT a. a. O. S. 298. Vgl. BAYERSDORFERS Text zu Lucas Moser 1899.

dem eine wertvolle Orientierung über das Verhältnis der Figuren zum Raum. Während die Himmelskönigin durch das Gotteshaus daherschreitend emporgewachsen scheint, sodaß die Krone auf ihrem Scheitel die Höhe der Triforiengalerie erreicht, behalten wir im Neapeler Bilde des KONRAD WITZ den Eindruck der Niedrigkeit und Versunkenheit, der den sitzenden Gestalten während der frühern noch unsichern Entwicklungsstufe anhaftet. Dies Maßverhältnis bleibt in Kraft, auch wenn wir uns klar machen, daß das Basler Münster mit seinen Rundbogenarkaden und seinen Apostelstatuetten an den Pfeilern gegeben ist, die an sich nicht den emporstrebenden Zug und die schlanke Formenbildung der gotischen Kathedrale besitzen. Immer deutlicher wird fühlbar, daß der Maler auch diese Aufnahme des Kircheninnern nach einem flandrischen Vorbild solcher Art, d. h. mit unwillkürlicher Übertragung gotischer Schlankheit gemacht hat. Und wenn man meinen könnte, dies sei allgemeine Anschauungsgewohnheit jener Zeit, die bekanntlich auch italienische Künstler unfähig gemacht habe, die Proportionen und die Gliederstärke sowohl romanischer als auch antiker Bauwerke zu treffen, so bleibt doch auch hier der auffallende Umstand, daß die Wiedergabe des mutmaßlichen Vorbildes im Gegensinne stattgefunden hat wie bei der Madonnengruppe. Während auf dem Berliner Bilde JANS v. EYCK und allen Kopien die hohe Kirchenwand links aufsteigt und die Chorpartie sich hinten nach rechts erstreckt, sehen wir umgekehrt auf dem Neapeler Bilde den Überblick über die Traveen rechts aufsteigend und rechts auch den Ausblick in die sonnige Gasse, auf die von hohen Häusern Schlagschatten hereinfallen.

Dies eigentümliche Abhängigkeitsverhältnis von zwei bestimmten Werken des JAN v. EYCK beweist aber noch nicht, daß KONRAD WITZ gerade diese beiden Meisterstücke aus verschiedenen Zeiten gekannt und benutzt haben muß. Es kann ebenso gut ein drittes Werk zu Grunde liegen, das schon zu jenen beiden in ähnlichem Verhältnis stehen würde, ohne deshalb später als beide entstanden sein zu müssen. Die altertümlichen Züge, besonders die Unsicherheit der versunkenen Gruppe scheinen auf eine frühere Phase des niederländischen Kunstvermögens zu deuten. Andererseits sind fremdartige Bestandteile vorhanden, die nicht sowohl bei JAN v. EYCK, sondern bei einem brabantischen Maler gesucht

werden dürften. Der alte Joseph entspricht mehr dem Typus der südlichen Niederlande, wenn nicht gar Hollands. Und auch die kleine Freilichtmalerei, durch die Tür zur ebenen Erde sichtbar, findet Ihresgleichen eher bei dem MEISTER VON FLÉMALLE als bei JAN V. EYCK oder ROGIER VAN DER WEYDEN.

Durch diese Einfügung eines Bildes im Bilde verbindet sich mit dem Neapeler Täfelchen der in Straßburg erhaltene Flügel, durch den KONRAD WITZ bisher am bekanntesten geworden war. Wir blicken in eine überwölbte Halle, an die sich links eine schmale gangartige Erweiterung mit flacher Holzdecke anschließt. Durch die rechteckigen auf den Ecken abgefasten Pfeiler, die das gerade Gebälk tragen, öffnet sich dieser nischenartige Kapellenraum gegen die Mittelhalle. Ein Altar mit Maria und Johannes unter dem Kruzifix auf der Tafel, vor der zwei Leuchter stehen, befindet sich eben da, wo dieser spätgotische Vorderteil an einen romanischen Korridor oder Kreuzgang stößt, sodaß ein starkes Säulenbündel eigentlich gerade vor dem Altar steht, dessen Ecke mitsamt dem Gekreuzigten im Aufsatz bei dieser perspektivischen Verschiebung schon durch den folgenden Einzelträger verdeckt wird. Auch der Kreuzgang ist später gotisch eingewölbt und mündet durch eine im Kleeblattbogen geschlossene Pforte mit Radfenster im Tympanon auf die Straße. Hier strahlt in hellstem Licht ein gegenüberliegendes weißes Eckhaus mit steilem Dach und roten Fenster- und Türeinfassungen. Im Erdgeschoß liegt neben der Haustür der Verkaufsladen eines Malers und Bildschnitzers, dessen Schaufenster mit Verschlußläden, „die man an Seilen ob sich zieht“, bewehrt sind. Liebhaber nähern sich den ausgestellten Waren und stillstehende oder vorübergehende Herrn, nach burgundischer Mode gekleidet, beleben den Platz, auf dem sogar einige Pfützen die Umgebung wiederspiegeln, und die enge Gasse, die auf der andern Seite des Eckhauses einmündet. Diese wirklichkeitsgetreue Schilderung aus dem Basler Stadtleben — ob gerade „zur Konzilszeit, wie Enea Silvio und Andrea Gattaro über dies Treiben berichten“? — gehört durchaus der nämlichen Kunstweise, wie jener Ausblick aus dem Basler Münster in Neapel an, d. h. dem Wollen und Können des MEISTERS VON FLÉMALLE.

Seinen mit exakter Wahrheitsliebe, aber auch mit hausbackener Nüchternheit konterfeiten Innenräumen zu ebener Erde

reiht sich nicht minder bestimmt der Ausschnitt aus einem Basler Kloster an, den Konrad Witz hier als Schauplatz gewählt hat. Die Stärke seines Bedürfnisses nach räumlicher Auseinandersetzung wird nur noch von dem perspektivischen Ungeschick beeinträchtigt. Der Augenpunkt ist noch zu hoch genommen und läßt den quadrierten Fußboden wie schräg nach vorn abfallend oder nach hinten ansteigend erscheinen. Sonst ist durch das seitlich von der Rechten einfallende Licht genaue Auskunft gegeben, daß im schmalen Gange hinten sich Arkadenöffnungen bis auf den Boden hinunter erstrecken, während im vorderen Hallenraum kleine Fenster ihre Schlaglichter gegen die Wand der Kapelle werfen, ganz vorn dagegen wieder kräftige Schlagschatten von der Ecke rechts hereinfallen.

Die Mannichfaltigkeit dieser Raumteile und die packende Wirkung ihrer leibhaftigen Bauglieder bedrängen mit ihrer Unruhe die beiden Personen, die auf dem schrägen Boden sitzend in ruhiger Sammlung gezeigt werden. Unter dem Einfluß der merkwürdigen Aufsicht, die der hohe Augenpunkt verursacht, bekommen die am Boden ausgebreiteten Gewandmassen der beiden Heiligen ein Übergewicht, daß nur noch lebhaftere Tätigkeit dieser Personen dagegen aufkommen könnte. Magdalena jedoch legt ihre rechte Hand aufs Knie und erhebt mit der Linken das Salbgefäß, während ihre Augen mehr erstaunt als begeistert aufschauen. Katharina liest mit gesenkten Lidern in dem schweren Andachtsbuch, das sie mit seinem Tuch auf beiden Händen hält und gegen den Schoß stützt, während sie das Rad zur Seite gelegt hat, wo es vom hocheinfallenden Licht getroffen seinen Schlagschatten auf den Boden wirft und mit glänzenden Reflexen das Staunen des Betrachters ebenso in Anspruch nimmt wie die Büchse der lauschenden Gefährtin oder die goldenen Scheiben hinter den Köpfen beider. Nachahmungswunder, die mehr als Stillleben für sich wirken, sind auch die Anzüge, das moosgrüne mit grauem Pelzwerk besetzte Tuchkleid Magdalenas mit kurzer Taille und kleinen wulstigen Ärmeln, und das karminrote Sammetgewand Katharinas, die durch Perlenkanten am Saum und am Halsausschnitt, wie durch ihre Perlenkrone als Königstochter bezeichnet wird. Die brüchigen Faltenlagen des schimmernden Prachtstoffes mit hellen Glanzlichtern über Flächen und Rändern der fürstlichen Robe und das

weiche Wollengewebe des bürgerlichen Sonntagsstates gegenüber sind in bewußtem Kontrast ausgebeutet, sodaß der empfängliche Betrachter über dem malerischen Reiz dieser Dinge fast der Köpfe und ihres Ausdrucks vergißt. Die blondlockige Basler Tochter und die spitznasige Brünette mit ihrer runden Frisur sind nicht eben seelenvolle oder anmutreiche Himmelsbräute, die das Innenleben sprechend wiedergäben. Aber das war auch nicht das Anliegen des Malers, dem es auf handgreifliches Dasein und überzeugende Leibhaftigkeit auch hier am meisten ankam. Unterscheidet er doch auch die Gesichtsfarbe nach der Art ihrer Beleuchtung und der Farbe ihrer Umgebung: Magdalenas Antlitz ist in graulichem rosa Ton gehalten, Katharinas Wange durch den karminroten Widerschein des Sammet erwärmt.

So durchgeführt, belegen auch die beiden Figuren, die sonst schon nahe an die Typen des Basler Altars wie an die Petruslegende in Genf 1444 anschließen, den unleugbaren Einfluß des MEISTERS VON FLÉMALLE. Denn fordert auch die heilige Barbara des JAN V. EYCK (in Antwerpen mit dem Datum 1437) der verwandten Aufgabe nach, zuerst einen Vergleich heraus, so ergibt doch gerade dieser Blick auf die sitzende Jungfrau vor ihrem gotischen Kathedralenturm die Verschiedenheit des Wollens und der Mittel besonders deutlich und entscheidend. Dort haben wir die feine Sinnesart, aber auch die inkonsequente Raumvorstellung des Miniaturenmalers, der die Anschauung aus der Nähe und aus der Ferne, Heiligenbild und Genrescene naiv aneinanderrückt. Hier auf der Straßburger Tafel waltet die nüchterne Verstandesklarheit eines resoluten Realisten, dessen rechnendem Verfahren die Märchenwelt der Heiligenlegende nur noch in herkömmlichen Beigaben Stand hält. Örtlichkeit und Lage im Raum sind so genau definiert, daß wir trotz dem Überrest der Unfreiheit in der Annahme des Augenpunktes auszusprechen vermögen, diese vereinzelt erhaltene Tafel müßte dereinst auf dem Flügel zur Linken eines Altarwerkes gesessen haben; es wäre auf der rechten Seite vom Mittelschrein oder Hauptbild garnicht denkbar nach dem Sinne dieser Kunst. Durch die Bestimmtheit und Vollständigkeit des Schauplatzes unterscheidet sich das Straßburger Fragment z. B. von dem ebenso vereinzelten Innenflügel eines anderen verlorenen Altars in Basel mit der Begegnung Joachims und Annas, wo

freilich die goldene Pforte in aller Ausführlichkeit geschildert ist, aber doch nur als Koulisse links, während rechts über der niedrigen Mauerbank der Goldgrund ohne weitere Lokalzeichen stehen blieb (Basler Festschrift Taf. XXXIV).

Schließt sich dies, erst neuerdings nach Basel zurückgelangte, Bruchstück durch seinen Kunstcharakter somit ganz nah an die Überreste des großen Basler Altarwerkes an, so fordern die beiden Innenräume in Straßburg und in Neapel um so dringlicher eine Erklärung für ihre Besonderheit.

Nur bei dem ersteren gilt der Hinweis auf den Meister von Flémalle. Der Vergleich mit seinen bisher bekannt gewordenen Leistungen dieser Art ergibt jedoch, angesichts der Eigentümlichkeit der Klosterhallen, bei Konrad Witz einen Grad selbständigen Strebens über das Vorbild hinaus, der nicht sofort nach erster Bekanntschaft erreichbar gewesen sein dürfte, sondern mehrjährige Einübung auf den neuen Anspruch an den Schauplatz der Handlung voraussetzt. Damit ist das Verhältnis auch für die Figuren und ihre Verwandtschaft mit dem Flémaller ausgesprochen. Die ausgebreiteten Stoffmassen der Kleider kommen in solchem Übergewicht weder bei Hubert noch bei Jan v. Eyck vor. Unter den anerkannten Werken des Flémallers bietet die Verkündigung im Mérode-Altar (zu Brüssel) und der knieende S. Augustin vor der am Himmel tronenden Madonna (in Aix en Provence) die stärksten Beispiele solchen Faltenergusses über den Boden hin; aber noch immer nicht in dem Maße wie hier. Fast nur Rogier van der Weyden hat Ähnliches aufzuweisen und auch erst in der Madonna mit S. Lucas (S. Petersburg — München), die gewiß erst nach 1450 einen Platz im Oeuvre des Brüsseler Meisters finden könnte, d. h. zu einer Zeit, wo Konrad Witz bereits tot war. Dagegen stehen die Faltenmotive der Magdalena zu Straßburg, wie die der Madonna zu Neapel dem Meister von Flémalle ganz nahe. Einseitige Übertreibungen eines fremdher angeeigneten Geschmacks sind gewiß auch umso eher anzunehmen, je weniger die Geistesbildung des Malers von Rottweil den Feinheiten der burgundischen Hofkunst gewachsen sein konnte. Kein Werk des Flémallers zeigt aber die Übereinstimmung schlagender als die beiden schmalen Flügel im Prado zu Madrid mit der Aufschrift: Anno milleno c. quater x ter et octo. hic fecit effigiem depingi virginis iste Henricus Werlis magister coloniensis.

Der Kölnische Magister der Theologie, dessen Bildnis, begleitet von dem Schutzpatron Johannes d. Täufer auf diesem Flügel erscheint, während der andere die sitzende hl. Barbara in ihrem Stübchen lesend zeigt, Heinrich von Werl, war auf dem Konzil zu Basel anwesend. Er hat sich freilich auf die Seite Eugens IV. geschlagen und die Sache des römischen Papstes auch durch eine schriftliche Abhandlung verfochten. Aber das besagt garnichts Sicheres für das Ende seines Aufenthalts in Basel. Bei Kardinälen, Erzbischöfen u. s. w. mochte es darauf ankommen, das Konzil zu verlassen, nachdem es von Eugen IV. aufgehoben und verlegt war. Der Franziskaner aus Westfalen konnte dem Papste vielleicht besser dienen, wenn er blieb, solange es nur nicht zur Wahl eines Gegenpapstes kam. Das Datum 1438 gilt außerdem nur als Vollendungsjahr des Altarwerkes; Bestellung und Bildniskopf können also etliche Jahre zurückliegen. Die beste Erklärung für die Wahl eben dieses Meisters für den Auftrag des Kölner Theologen bleibt die Anwesenheit beider in Basel. Wie das Konzil so manche Künstler und Händler herbeilockte, so mag auch der brabantische Maler, den wir den Flémaller nennen, sein Atelier in Basel aufgeschlagen oder seine Tafeln ausgestellt und Aufträge angenommen haben. In einer Stadt, wo die monumentale Wandmalerei und der Skulpturenschmuck der Karthause von Dijon so bekannt und geschätzt waren, wie in Basel, da durfte auch ein geschickter Tafelmaler von so resolutem Realismus und so berückender Farbenpracht der besten Aufnahme gewiß sein, sobald er nur aus jenem Umkreis der burgundischen Kunst herüberkam. Die Annahme dieser einen Tatsache, d. h. eines längern Aufenthalts in Basel oder der Entstehung eben dieses datierten Altars am Orte des Konzils würde gar manches Symptom in der oberrheinischen Malerei seit 1440 erklären, für das man die heimischen Bestrebungen aus eigenem Antrieb und den gemeinsamen Zug der Zeit immer vergebens anruft.

Aber auch diese Annahme einer persönlichen Berührung des Konrad Witz mit der Kunstweise des Flémallers in Basel würde noch nicht ausreichen, die übrigen Tatsachen zu begründen, deren Vorhandensein wir in anderen Leistungen, wie in den beiden Altarwerken von Basel und Genf und in dem Neapeler Bildchen nachgewiesen haben. Dies letztere könnte durch irgend eines der

gemalten Täfelein, die auf dem Kunstmarkt des Konzils auftauchten, oder der Reisealtärchen, die von geistlichen und weltlichen Würdenträgern mitgeführt wurden, angeregt sein. Das Vorkommen ähnlicher Verbindungen einer Madonnengruppe mit Kirchenarchitektur bei Jan v. Eyck und vollends gleicher Motive, wie das nackte im Buche blätternde Kind der Madonna von Jnce Hall mit dem Datum 1432, würde einen genügenden Aufschluß über ein solches Verhältnis zur Malerei der westlichen Nachbarn gewähren. Nur würde man sich Konrad Witz dann zunächst als einen Tafelmaler zu denken haben, der wie Melchior Broederlam und Jan van Eyck aus der Miniaturanschauung herauswächst. Das Landschaftsbild mit der Kleingläubigkeit des Petrus in Genf würde sich eben dann durch seine Verwandtschaft mit den wundervollen Miniaturen des Livre d'Heures de Turin noch als Fortsetzung dieser Verwandschaft ausweisen.

Aber schon die Verehrung des Bischofs Jean de Brogny und die Anbetung der Könige würden auf burgundische Vorbilder fortgeschrittener Art hinweisen, die uns verloren sind, auf Kompositionen eines anderen Charakters, die wie eine unmittelbare Vorstufe des Hubert van Eyck und seines Anteils am Genter Altar erschiene. Die Baulichkeiten auf der Anbetung und die zweite Darstellung der Petruslegende vollends hängen jedoch so eng mit dem Basler Altarwerk und dem vereinzelten Fragment, jener Begegnung Joachims und Annas, zusammen, daß auch die monumentale Seite in der Kunst des Malers, der 1443 mit nach Genf gezogen ist, als integrierender Bestandteil seines Könnens hervortritt. Die Analyse dieser Basler Tafeln führte nicht allein auf Beziehungen zur Wandmalerei, wie man sie sich etwa in Oberdeutschland vorstellen möchte, ohne doch so frühen Anhalt dafür zu besitzen. Wir erkannten auch die Ähnlichkeit der Kunstanschauung, die bei der Herstellung des Genter Altars in seinen ältesten Bestandteilen zu Grunde lagen, und die Nachahmung farbiger Skulpturen, sei es einzelner Statuen oder zusammengeschobener Reihen von solchen, durch die Malerei, die mit vervollkommneter Technik die ganze Farbenpracht der Stoffe mit Gold und Edelsteinen zu erobern sucht. Das wies uns auf die Karthause von Dijon als die gemeinsame Quelle dieses monumentalen Kirchenschmuckes hin. Nicht Holzschnitzerei,

sondern Steinskulptur erschien als das Urbild dieses Stiles, der auch im Farbenschein die plastische Grundanschauung nicht verleugnet.

Erst wenn wir diese Seite mit vollem Nachdruck betonen, wie es für das Verständnis erforderlich ist, gelangen wir auch an richtiger Stelle zum Meister von Flémalle zurück, dessen Typen übrigens mehr Ähnlichkeit mit Melchior Broederlam bewahren als mit denen seiner Kunstgenossen in Flandern und Brabant. Der Meister von Flémalle und Konrad Witz besitzen eine Eigenschaft gemeinsam, die sie beide im Umkreis aller ihrer Mitstrebenden auszeichnet und zwar gleich überraschend, auf dem Gebiet der niederländischen Malerei und der oberrheinischen hier. Das ist die erstaunliche Wiedergabe der körperlichen Rundung, die plastische Kraft der Modellierung nicht nur, sondern auch die Auseinandersetzung der Dinge im Raum mit Hilfe der Beleuchtung und ihrer überraschenden Kontraste. Starke Schlagschatten fallen auf die weißen Wände und hellen Fliesen des Bodens; Schlaglichter durch Fenster oder Türöffnungen erzählen von anstoßenden Baugliedern und Raumformen, die das Bild in seinem Ausschnitt garnicht selber mehr beherbergt. So steigert sich der Schein der wirklichen Leibhaftigkeit für das Auge fast zu Druck und Stoß für das Gefühl. Wenn diese Eigenart beim Meister von Flémalle sich in der Mehrzahl seiner Bilder fast mit Helldunkelreizen und Nachahmungswundern im Sinne des Stilllebens zu verbinden scheint, so dürfen wir nicht vergessen, daß auch er doch monumentale Schöpfungen hingestellt hatte, von deren Großartigkeit wenigstens das Bruchstück einer Kreuzigung in Frankfurt a/M. noch eine Vorstellung zu erwecken vermag, wenn man sich das Ganze so ausgeführt denkt und mit Hilfe der kleinen Kopie in Liverpool in den Maßstab des Originals zurück übersetzt. Ihm steht auch Konrad Witz in der Sinnesart am nächsten: die Weltfreude, die sinnliche Lust an der Wirklichkeit der Dinge, die fast wissenschaftliche Genauigkeit der Beobachtung alles Sichtbaren hat schon so stark die Oberhand gewonnen, daß der kirchliche Vorgang fast nur noch Vorwand bleibt und die ideale Aufgabe für diese Maler zur Nebensache wird.

II.

Hans Multscher von Ulm

Von Basel, wo der Einfluß der Nachbarkunst im Westen gewiß nichts Verwunderliches darbietet, obwohl die ansässig gewordenen Künstler wie LAWELIN oder NICOLAS REUSCH von Tübingen und KONRAD WITZ von Rottweil aus den östlich benachbarten deutschen Gauen zugewandert waren, wenden wir uns der entgegengesetzten Seite des geographischen Gebietes zu, dessen Leistungen wir vergleichend überschauen wollten, und gelangen nach Ulm, wo gewiß keine so gefährliche Nachbarschaft vor den Toren stand. Dorther stammt das Sterzinger Altarwerk, das 1458 an seinem Bestimmungsort, sozusagen an der Südostmark des heimischen Wirkungskreises schwäbischer Kunst, aufgerichtet ward.[1])

In Ulm finden wir die Ausführung eines solchen Gesamtschmuckes für den Altar einer Kirche in den Händen eines Bildhauers. Der Schrein enthielt in einem Untersatz von nahezu einem Meter Höhe und etwa dreieinhalb Meter Breite die 0,67 cm hohen Brustbilder des Erlösers und der zwölf Apostel, von denen einige vielleicht (wie z. B. in Blaubeuren) in zweiter Reihe aufgestellt, zwischen den vorderen hindurchsahen. Der Hauptschrein darüber, von annähernd quadratischer Form (nach den Maßen der Flügel zusammen mit Rahmen 4,06 m hoch, 3,68 m breit) beherbergte mindestens fünf holzgeschnitzte Statuen in ganzer Figur. In der Mitte stand die Madonna (1,58 m hoch), über deren Haupt zwei Engel eine Krone hielten. Beiderseits begleitete sie ein Paar von weiblichen Heiligen, etwas geringerer Höhe (1,47 m). Und gewiß hatte die Hauptfigur auch ihren eigenen auf dünnen Pfosten ruhenden Baldachin, wie die heiligen Jungfrauen jede für sich. Über dem Schrein aber wird in Tabernakeln aus schlankem Stabwerk der Crucifixus das Ganze bekrönt haben, zu dem die Figuren der Maria und des Johannes unter dem Kreuz hinzugehören und ebenso gefordert werden dürfen, obwohl

1) Vgl. zum Folgenden besonders F. v. REBER, Hans Multscher von Ulm, in den Sitzungsberichten der philos.-philol. und der histor. Klasse der K. bayer. Akad. d. Wiss. 1898. Bd. II, Heft 1.

sie verschollen sind. Erhalten aber sind noch zwei kriegerisch geschmückte Helden S. Georg und S. Florian (1,54 m hoch), die außerhalb des Schreines, rechts und links angebracht sein mußten (wie später am PACHERschen Marienaltar zu St. Wolfgang), so daß sie verdeckt wurden, wenn die Flügel des Schreines mit ihrem Bilderschmuck sich auftaten, um die Madonna im Kreise ihrer Heiligen zu enthüllen. Der Verherrlichung Marias dienten die vier Gemälde auf den Innenseiten der Flügel: die Verkündigung und die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und der Tod der Jungfrau. Bei geschlossenem Schrein zeigte sich die Passionsgeschichte unter der Kreuzigungsgruppe droben auf der Bekrönung: links das Gebet auf dem Ölberg und darunter die Geißelung, rechts die Dornenkrönung und darunter die Kreuztragung. Vielleicht war auch für den Untersatz mit den Büsten des Herrn und seiner Jünger darin ein gemaltes Verschlußstück vorhanden, das etwa die Beweinung des Toten oder Christus im Grabe darbot.

Diese Brustbilder des Messias und seiner Apostel waren in ihrem ursprünglichen Zustand eine großartige Leistung der deutschen Skulptur jener Tage. Die ideale Hoheit des milden Lehrers, die sprechende Lebendigkeit der Charakterköpfe, in denen bei aller Abwechslung und biderben Kraft doch eine durchgehende traurig befangene Gemütsstimmung festgehalten ist, als wären sie nicht nur äußerlich aneinandergereiht gewesen[1]), sondern wie beim Abendmahl versammelt gedacht, — diese geistigen Eigenschaften innerhalb des bürgerlich schlichten Wesens, sichern ihnen einen hohen Rang im Schaffensgebiet, dem sie angehören. Aber sie überraschen auch durch die Schönheit der Gewänder, die wieder mannichfaltiges Leben mit natürlicher Behandlung vereinigen. Für die kunstgeschichtliche Beobachtung muß jedoch in erster Linie hervorgehoben werden, daß ihr Stil sich noch nicht wesentlich von der Steinskulptur unterscheidet und garnichts von der Hagerkeit der Formen und der Knittrigkeit der Faltenzüge verrät, die kaum ein Jahrzehnt später schon an den holzgeschnitzten Figuren schwäbischer und fränkischer Altäre hervortritt.

Durchaus das nämliche Vorbild der damaligen Steinskulptur zeigen die weiblichen Heiligen, die nur wie Schwestern dieser

1) Die Attribute sind wie die Sockel willkürliche Zutaten der Rokokozeit. War der Paulus mit dem Schwert auch ursprünglich als solcher gemeint?

Apostel erscheinen. Es sind Ideale schwäbischer Schönheit mit rundlichem Oval der Köpfe, lockigem Haar, das in langen Strähnen über die Schultern rollt, sanft gewölbten Stirnen, wenig tief liegenden Augen, schmaler Nase und kleinem, fein geschnittenem Mund über dem zarten Kinn. Auch sie bewegt eine weiche elegische Rührung, die bald freundlicher bald schmerzlich um die Lippen zuckt, die Köpfe leise zur Seite neigt und sogar durch die Haltung der etwas gedrungenen Gestalten selbst hindurchzieht, wie ein letzter Nachklang des gotischen Schwunges, dessen äußerliche Wiederholung diesem Meister ganz fern liegt und einer schlichten Natürlichkeit und Beruhigung in sich selbst Platz gemacht hat. Die Gewänder bringen vor allen Dingen die körperliche Masse und gleichmäßige Rundung zum Ausdruck; sie fließen lang und weit um die Formen, und ihre Falten kräuseln nur leicht die Oberfläche, legen sich selten zuhauf, bauschen sich nur, wo es not tut, die Hülle zu gliedern, und greifen nur bei einigen tiefer ein zu länglichen Furchen. Doch sind auch bei ihnen Verschiedenheiten in diesem Faltenzug zu beobachten, wie bei den Apostelbüsten, und als stärkstes Beispiel einer energischeren, auf leidenschaftlicheres Pathos hindrängenden Behandlung steht mitten unter ihnen die Madonna. Dieser Unterschied ist aber so vorbereitet, daß der Schluß auf spätere Entstehungszeit dieser Hauptfigur doch wohl zu weit geht. „Die Drapierung der Madonna erscheint reicher und tiefer als jene der Heiligen“ ohne Zweifel; aber wir haben in der Himmelskönigin eben die höchste Anspannung der Kraft zu erwarten und finden die Mittel, mit denen die Steigerung erreicht ist, doch bei den übrigen schon gelegentlich vor. Und einen Teil solcher Verschiedenheiten wird man, der Arbeitsweise in der Künstlerwerkstatt jener Zeit entsprechend, immer auf die Rechnung der ausführenden Hände setzen müssen. Wo freilich der Stil des Meisters, wo der Anteil eines anders begabten Gesellen, oder wo die Durchschnittsware der Schüler zu erkennen sei, das sind Fragen, die uns weiter locken mögen, sobald sie die Erkenntnis der Hauptsache nicht mehr beirren.

Der Meister des 1456—58 entstandenen Altarwerks war Hans Multscher von Ulm. Er ist aus dem kleinen Dorfe Reichenhofen bei Leutkirch im südwestlichen Württemberg gebürtig, aber schon 1427 als Bürger von Ulm aufgenommen, und zwar aus-

nahmsweise steuerfrei, so daß die Bezeichnung als Bildhauer zugleich wohl die Begründung für diese seltene Vergünstigung enthält. Er hatte sich gewiß bei der Bauhütte des Ulmer Münsters unentbehrlich gemacht, und die Stadt legte großen Wert darauf ihn festzuhalten. Im Jahre 1431 wird er wieder als „Bildmacher und geschworener Werkmann", d. h. als Meister der Steinskulptur am Münsterbau genannt, und 1433 hat er sich an einem Altar an der Abschlußwand des rechtsseitigen Nebenschiffes nächst dem Eingang zur Sakristei mit vollem Namen bezeichnet. Der Steinrahmen des Aufsatzes trägt neben der Jahreszahl die Worte:

> PER ME · IOHANNEM · MVLTSCHEREN · NACIONIS · DE RICHENHOFEN · CIVEM · VLME · Et MANV · MEA · PROPRIA · CONSTRVCTVS.

Die Reliefdarstellung darin freilich ist durch Weghauen der Figuren zerstört, und eiserne Angeln an dem Rahmen beweisen nur noch, daß die Verkündigung, die durch Inschriften als der Gegenstand der Skulptur festgestellt wird, auch durch hölzerne Flügel geschützt war, d. h. sich schon hier mit Gemälden verband, wie sie selbst sicher bemalt war.

Der farbigen Holzplastik gehören die sonstigen Arbeiten des Bildhauers an, die sich bis jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückführen lassen, wie ein Christus auf dem Esel für die Palmsonntagfeier im Gewerbemuseum zu Ulm und ein andrer im Kloster Wettenhausen von 1446, ursprünglich im Ulrichskloster zu Augsburg, denen sich zu Sterzing eine Gruppe der Kreuztragung, freilich in moderner Herstellung allzusehr auseinandergezogen und fremdartig angestrichen, doch stilistisch verwandt genug anschließt.

Sonst erfahren wir aus Ulmer Urkunden nur noch, daß Meister Hans Multscher, wie seine Frau Adelheld Kitz, 1467 verstorben waren, und daß die Pfleger ihres Nachlasses am 9. Sept. 1468 einen Jahrtag in Unsrer lieben Frauen Pfarrkirche zu Ulm gestiftet haben.

In allen Nachrichten begegnet Hans Multscher nur als Bildhauer. In Sterzing heißt er einfach der „Tafelmeister" für das ganze Altarwerk.[1]) So gewinnt die Frage nach seinem Verhältnis zu den Gemälden eine ganz besondere Bedeutung.

---

1) Wenn Wilh. Schmidt, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 16. Dezbr. Nr. 285 meint, es liege im Ausdruck „Tafelmeister" der Sterzinger

Die Malerei der Altarflügel ist, wie sich bei genauester Untersuchung in München herausgestellt hat, im wesentlichen von einer und derselben Meisterhand. Nur Nebendinge, ausfüllende Partien, architektonische Koulissen oder gemusterte Stoffe mögen sich hier und da als Spuren von Gesellenarbeit ausweisen. Die derbere Tonart einiger Passionsscenen darf nicht darüber täuschen, daß Übertreibungen im Zeitgeschmack liegen. Die künstlerische Überlegenheit der Marienbilder zu betonen, wäre gewiß ein einseitiges Urteil, das Vorzüge höchster Art in der Leidensgeschichte verkennt. Wenn die Skulpturen des Sterzinger Altars für eine so frühe Zeit unser Staunen erregen, so dürfen nicht minder die Gemälde unter den sicher datierbaren Schöpfungen der Mitte des 15. Jahrhunderts einen ganz hervorragenden Rang behaupten. Das ist allgemein anerkannt worden, als die Herausgabe des reichen Tafelwerks diesen Schatz deutscher Renaissancekunst droben in den Tiroler Bergen auf einmal allgemein zugänglich vor Augen stellte. Die beiden Bestandteile des Ganzen, Skulpturen und Gemälde, sind einander durchaus ebenbürtig. Aber gerade deshalb wird man nicht ohne weiteres annehmen, daß HANS MULTSCHER, der Bildhauer, auch die Gemälde gefertigt habe, d. h. auch einer der größten Maler seiner Zeit gewesen sei, ohne daß die Überlieferung irgend etwas davon wüßte. Und doch wäre die andere Möglichkeit, daß er die Tafeln an einen selbständigen Maler in Ulm weiter verdungen hätte, nicht minder unwahrscheinlich; denn die Gleichartigkeit des Stiles zwischen Malerei und Plastik muß jedem einleuchten, der sie eingehender vergleicht.

Halten wir zunächst die Tatsache fest, daß HANS MULTSCHER wie den Altar von 1433 in Ulm, so auch den Sterzinger von 1556—58 im eigenen Namen allein übernommen und aufgestellt hat, so bestätigt sich für Schwaben nur, was wir in Basel am Altar des KONRAD WITZ beobachtet haben: die plastische Grundanschauung auch bei der Malerei und der Wetteifer der gemalten Tafeln mit dem Eindruck bemalter Skulpturen an den Schmuck-

---

Dokumente, daß man den Meister als Maler bezeichnen wolle, so hilft uns diese philologische Auslegung ohne Begründung durch Realien nicht weiter. Tafel heißt doch wohl das Ganze, Schrein und Flügel zusammen, wie retable im Französischen und tafereel im Holländischen (auch Schaubühne).

wänden der Kirche. Die Steinbildhauerei der Bauhütte stellt sich als gemeinsamer Ursprung der Bildkunst heraus.

Nur ist es nicht mehr, wie in den dreißiger oder vierziger Jahren zu Basel, die naive Aneinanderreihung plastischer Einzelfiguren, sei es isoliert in Nischen oder zu zweit, zu viert zusammengeordnet, die hier nachgeahmt wird, sondern ein wesentlicher Fortschritt zur Bildanschauung hat sich vollzogen. Aber führt dieser Weg wirklich schon von der vollrunden Einzelfigur über die Reliefauffassung im eigentlichen Sinne? Mit dieser künstlerischen Analyse der Kompositionen hätte die Frage nach dem Eigentumsrecht HANS MULTSCHERS einsetzen sollen; denn damit wird auch der Erkenntnis des Stiles der deutschen Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts am besten gedient.

Schon das erste Bild der Passionsscenen, das Gebet auf dem Ölberg gibt überraschende Auskunft, sowie die Frage nur gestellt wird. Man bewundert die Gruppe der rechts vorne schlafenden Jünger[1]) und rühmt an ihr einen Formensinn, einen Geschmack und eine Vornehmheit der Komposition und Zeichnung, wie dies in den gleichzeitigen Werken der fränkischen Malerei nicht entfernt wiederkehrt. (REBER a. a. O. S. 41.) Woran liegt aber diese das Kennerauge so ungemein befriedigende Wirkung? Es ist eine geschlossene Reliefkomposition, die wir vor uns haben, und die Malerei gibt zunächst nichts anderes, als das farbige Konterfei einer vorhandenen Skulptur, gibt sogar die Masse des Gesteins, aus dem die Figuren herausgemeißelt sind, genau so wieder wie der Reliefgrund des plastischen Vorbildes sie zeigte. Man verfolge nur den stehengebliebenen Rand des Felsens hinter Kopf und Schulter des Petrus, beachte neben dem zurückgesunkenen Haupt des Johannes an Wange und Kinn entlang die Unterschneidung, die als Schattentiefe gemalt ist. Der dritte Jünger, der sein Gesicht gegen die Hand des aufgestützten Armes lehnt, sitzt gar vor einer Höhle im Felsen, die groß genug scheint, um als Unterschlupf zu dienen, und mit ihrem mehrfach gebrochenen Rande den Schläfer wirksam einrahmt. Es ist ein wahres Bravourstück realistischer Plastik, die zu malerischen Reizen hinüberdrängt. Aber die ganze aus drei Figuren bestehende Gruppe ist

1) Kunsthistor. Ges. f. ph. Publ. 1898, Taf. 7.

mehr als eine Zusammenschiebung dreier vollrunder Gebilde, die für sich bestehen. Es ist Reliefauffassung, die hier vorliegt, wenn auch die Geschlossenheit in diesem Sinne nur durch ein Opfer erreicht ist; über den Unterkörper des Johannes wird keine Auskunft gegeben, für seinen Verbleib fehlt der Raum, den der Maler bei eigener Erfindung für diese Zwecke ohne Schwierigkeit ertäuscht hätte. Auf dem Flächenbedürfnis des Bildhauers in Stein beruht auch die schlichte Gewandung, die Beschränkung auf wenige klare Faltenzüge, die Betonung der Körperformen und der Umrisse. Seinem Wunsch nach deutlicher Auseinandersetzung der drei Personen innerhalb der Gesamtheit entspricht auch die Farbenwahl. Steigen wir von den schlafenden Jüngern zu dem angstvoll nach Mut ringenden Meister auf, so scheint das violette Gewand, das sich auf den Boden breitet, und das Bein darunter nur die Zurechtschiebung für das Relief zu bestätigen und die Stilisierung des Faltenzuges mit seinen abgezirkelten Windungen den Übergang ins Ornamentale zu nehmen, wie es den Gewohnheiten der Steinskulptur im zweiten Viertel des Jahrhunderts gemäß wäre. Selbst die Drehung des Oberkörpers und des Kopfes in Dreiviertelsicht, so daß alle ausdrucksvollen Teile zusammenwirken, ist notwendige Forderung derselben Ökonomie. Das edelgeformte Antlitz und die sprechenden Hände wenden sich nicht zum Engel, der den Kelch bringt, sondern zum Unsichtbaren in der Höhe. Der Steinwurf, wo der Trank des Leidens seiner harrt und der Engel winkt, schiebt sich jenseits dieser Blickachse zurück, so daß mehr Raumtiefe und mehr vollrunde Körperlichkeit entsteht als für die Reliefanschauung erwünscht wäre. Der helle Weg, der sich um den Hügel herumzieht und ihn mitsamt dem Gartenzaun sozusagen herausrundet, verstärkt den rundplastischen Eindruck so sehr, daß man an jene für sich bestehenden, wohl gar in eigenem Kapellchen eingeschlossenen Ölberge denkt, die an Stationswegen damals aufkamen, nachdem HEINRICH SUSO diese Veranstaltung für die Andachten der Passionszeit erfunden und seine Gesinnungsgenossen sie in Klöstern eingebürgert hatten.

Eine geschlossene Reliefkomposition, über deren Wesen gar kein Zweifel aufkommen kann, bietet dagegen das letzte der Passionsbilder, der Zug nach Golgatha (Taf. 10). Mit meisterhafter Klarheit ist die Beziehung zwischen dem Dulder unter dem Kreuz

und seiner Mutter, auf die er zurückschaut, als Hauptsache festgehalten. Demgemäß bauen sich die Gruppen auf, die alles Übrige zurückdrängen. Das schwere Kreuz auf der linken Schulter, hält Christus einen Augenblick inne im Aufstieg. Die Kraft versagt; er muß den rechten Arm auf das Bein stützen und umfaßt es mit der Hand über dem Knie, um sich Halt zu geben. Da wendet sich der grimme Henkersknecht, der ihn am Stricke vorwärts zerrte, herum; der Kriegsmann, in Helm und Plattenrüstung über dem Panzerhemd, der nebenher gegangen, greift über das Kreuz in die Locken des Zagenden und holt mit der anderen Faust zum Schlage aus. Aber Simon von Kyrene faßt mitleidig das Langholz und beugt sich vor, die Last zu erleichtern. Er ist klein, von gedrungenem Wuchs, aber muskulös gebaut und kann helfen. So gipfelt die Gruppe in der Mitte, wo der Querarm schräg emporragt und Christus mit dem rohen Krieger über einander zu stehen kommen. Jenseits des Kreuzes erscheinen die beiden nackten Schächer, die von einem anderen Schergen am Strick hinaufgetrieben werden zu dem kahlen Hügel, wo drei Löcher im Boden für die Kreuze bereit sind. So bilden die vier Figuren die Folie für Christus. Und diesen plastisch übersichtlichen Aufbau vermittelt ein letzter Söldner über Simon von Kyrene mit dem zweiten Bestandteil: er reißt mit beiden Händen die Mundwinkel auseinander und schneidet so eine höhnische Fratze gegen die Angehörigen, die soeben durch das Stadttor kommen. Da erscheint die Mutter in ihrem Schmerz, noch hoch aufgerichtet auf der Schwelle, die sprechend bewegten Hände vor die Brust erhoben, die zerspringen will, und ihre verweinten Augen suchen den Sohn, der sich zu ihr herumwendet. Mit Johannes, der sie begleitet und wie beschwichtigend die Hand auf ihren Arm legt, ohne hinauf zu schauen, von heiligen Frauen gefolgt, deren Köpfe nur noch sichtbar werden, steht die edle ausdrucksvolle Gestalt als Abschluß des Ganzen unter dem dunkeln Spitzbogen, in festem Zusammenhang mit dem Reliefgrund, der sich im runden Festungsturm mit Zinnenkranz und in der Stadtmauer mit Häusergiebeln fortsetzt bis zum Kalvarienberg, der drüben abschließt. Wie die rechtwinklig eingehauenen Löcher für die Kreuze im Felsen, so zeigt auch ein Steinrücken, der die Ecke des Vordergrundes rechts abschneidet, wie das Ganze vom

Geist des Steinmetzen durchdrungen ist, der im Zusammenhang der Bauhütte zu arbeiten und alle Bildanschauung im harten Material gemeißelt zu denken gewöhnt ist. Das Motiv der Hauptfigur selbst, diese aufstützende Verbindung zwischen Arm und Bein, ist ein durchaus plastischer Gedanke, der die Gliedmaßen des Körpers allesamt in Anspruch nimmt und im Zusammengreifen entfaltet, soweit es dem Verständnis jener Zeit nur irgend möglich war. Mit Recht ist von dem Haupt des Erlösers gesagt worden, es sei bis auf Dürer in der deutschen Kunst unvergleichlich geblieben. Bei der Wiedergabe des Körpers unter dem weichen, einfach und wirksam gegliederten Gewande, werden wir dagegen an die Reliefskulpturen schwäbischer Kirchen aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts erinnern. Besonders lehrreich für den Wandel des Stiles ist der Vergleich mit der holzgeschnitzten Gruppe der Kreuztragung in Sterzing (Taf. 24), deren zwei Figuren freilich nach dem soeben betrachteten Gemälde ganz nahe zusammengerückt werden müssen. Es ist nicht allein die Rücksicht auf vollplastische Durchbildung, die zu aufrechtem Zusammenhalt der Hauptgestalt geführt hat, deren Motiv doch beibehalten wurde, sondern auch ein fortgeschrittener Stil der Gewandung, der den Sieg des Realismus ebenso verkündet, wie das genaue Kostüm des Simon, dem noch eine gefüllte Geldtasche beigegeben ist. Der Abstand muß einleuchten, sowie man das Gemälde als Relief vorstellt. Die beiden Christusfiguren auf dem Palmsonntags-Esel erscheinen dann als die Zwischenstufen, und zwar die Ulmer als die spätere, die Augsburger in Wettenhausen als die frühere. Diese steht der Kreuztragung im Bilde, jene der Holzschnitzerei in Sterzing näher.

Damit ist auch der richtige Gesichtspunkt für die Beurteilung der beiden mittleren Passionsscenen gewonnen. Wir müssen mit der Frage nach den Proportionen der Körper die Figurenkomposition zunächst allein betrachten und von der weiteren Schilderung des Schauplatzes absehen. Dann ergibt sich wie beim Christus am Ölberg und im Bilde der Kreuztragung auch hier in der Geißelung die Schlankheit des Wuchses und eine gewisse Oberflächlichkeit in der Behandlung des Nackten, die den Skulpturen in Sterzing, den Heiligenstatuen und den Büsten gegenüber als überwundener Standpunkt erscheint. Dasselbe summarische Verfahren, das wir

etwa in den dreißiger Jahren nicht anders erwarten würden, waltet auch bei den Schergen, mit ihrer eng anliegenden Tracht. Diese Kleidungsstücke selbst scheinen im Sinne der Skulptur vereinfacht, wie es ein Maler niemals getan haben würde. Der Klarheit der Anordnung kommt diese Großflächigkeit und Schlichtheit zu gute; wir übersehen wohl gar zu große Köpfe und zu kleine Hände, die mit unterlaufen, der Geschlossenheit des Ganzen zuliebe. Und versuchen wir vollends die Scene in einen Rahmen einzufangen, indem wir den Raum auf das Notwendige beschränken, vielleicht gar die Zuschauer in der Türe rechts wegschneiden wie das leere Stück Vordergrund, so tritt die Erfindung des Bildhauers rein als solche hervor, wie er sie in früheren Jahrzehnten zu Ulm gemeißelt haben mochte.

Schlagen wir dasselbe Verfahren bei der Dornenkrönung ein, indem wir Pilatus links und den ganzen Hintergrund wegdenken, so bleibt ein plastisch tektonischer Aufbau der Hauptgruppe, wie ein Gegenstück der Geißelung, übrig. Fast wie ein Altar ist die niedrige Steinplatte mit ihrem Fuß auf einen Unterbau von zwei Stufen gesetzt. Darauf sitzt der Gekrönte im Königsmantel mit gebundenen Händen, und mit zwei langen, über seinem Scheitel gekreuzten Stangen drücken ihm die Peiniger die Dornen in die Haut. Nur der vierte, vorn links, ist nicht dabei beteiligt, sondern beugt ein Knie und reicht mit höhnischem Gebaren das Schilfrohr als Scepter dar. Wenn auch eckig bewegt, gibt doch eben dieser Körper die plastische Vermittlung zwischen dem Stufenbau und der Figurengruppe darauf. Wir würden einen Zuwachs zur Herstellung des Gleichgewichts eher rechts vermuten, wie Pilatus im Vorbeigehen der Geißelung zusieht.

Lassen wir jedoch diese variablen Vermittlungen zwischen den herkömmlichen Auftritten der Erzählung aus dem Spiel, so bleibt die sitzende Gestalt des verspotteten Königs der Juden als Mittelpunkt einer durchaus plastischen Darstellung übrig, auf die kein deutscher Maler für sich allein verfallen wäre. So schließt sich an diese beiden Passionsbilder auch unmittelbar ein anderes Gemälde an, das auf Grund des Sterzinger Altares als Eigentum desselben Ulmer Meisters erkannt worden ist.[1]) Es befindet sich

1) Die Erkenntnis des Bildes als Eigentum desselben Ulmer Meisters rührt von Dr. WILHELM SCHMIDT, Direktor des Kupferstichkabinets in München, her.

jetzt in der Galerie zu Schleisheim, stammt aber aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Kloster zu den Mengen in Ulm, und gehört auch gegenständlich hierher, sozusagen als Schlußstück der Passion: Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes, hinter denen drei Engel einen Teppich halten (Taf. 11). Statt der Grabesöffnung oder des Sarkophags ist eigentlich nur eine vordere Steinbrüstung gegeben, hinter der die Gestalten in etwas mehr als halber Figur hervorragen. Diese Brüstung ist aber ein auf beiden Seiten mit gotischen Kehlungen und Wulsten bearbeitetes Stück Steinmetzenwerk aus der Bauhütte, das man stark von oben sieht, sodaß sich die beiden Profile der oberen Schnittfläche darbieten. An der Vorderseite steht die Jahreszahl A.. 1 ℌ/ℓ1 (1457) eingegraben und ganz links auch ein Steinmetzzeichen, gerade unter der kleinen Figur des Stifters, der betend, seiner Frau gegenüber, auf diesem Sockel kniet. Vor ihnen berühren die Hände des Gekreuzigten die Steinbank, und ein Zipfel seines Lendentuches wie ein Ende vom Mantel des Johannes fallen über den Rand nach vorn. Wie aus Stein gemeißelt erscheinen auch die großen Hauptgestalten, die uns aus dem Passionscyklus in Sterzing bekannt sind. Es ist derselbe dürftige abgemagerte Bau des Christuskörpers wie in der Geißelung, aber auch dasselbe regelmäßig geschnittene, sogar im Schmerz noch maßvolle Antlitz. Es ist die nämliche matronenhafte Maria mit Kopftuch und darüber gezogenem Mantel, wie in der Kreuztragung, nur noch ernster und strenger, durch die bauschigen Faltenlagen vergrößert, wie durch den breiten Heiligenschein, den sie alle tragen. Es ist sogar dasselbe Brokatmuster an dem Teppich wiedergegeben, wie es am Unterkleid des Pilatus vorkommt. Aber die drei Engel lassen keinen Zweifel, daß der Grundgedanke nicht in der Stoffimitation des Malers, sondern in der festen Verkörperung des Bildhauers zu suchen ist; ihre schlichte, hemdähnliche Gewandung mit scharfkantigen Falten, ihre symmetrisch gelegten großen Schwanenflügel zeigen bis in die Federn hinein den Zuschnitt und den Formenvortrag des Steinmetzen, der vereinfacht und klärt. Nur einer von ihnen steigert auch den Ausdruck der Trauer zu stärkerer Gebärde, indem er sich mit der Hand eine Träne aus dem Auge wischt. Architektonisches Ebenmaß des Aufbaues und plastische Auseinandersetzung der Körper im Gestaltungsraum charakterisiert

das Ganze, das nur wie ein gemaltes Konterfei eines farbigen Skulpturwerkes erscheinen will.

Noch enger wird die Verbindung des Bildhauers mit der Bauhütte in dem Bilde der Dreifaltigkeit, das sich in der Sakristei des Ulmer Münsters erhalten hat. Leider ist das Gemälde, ehemals ein Hauptwerk des Meisters, das Dr. ADOLPH BAYERSDORFER ihm wiedergegeben hat, durch weitgehende Restauration schwer geschädigt. Aber der ursprüngliche Charakter der Körperbildung und der Anordnung im Raume tritt noch zweifellos zu tage. Hier ist die plastische Gruppe in eine eigens für sie erfundene Kirchenarchitektur hineingesetzt. Der ewige Vater tront auf hohem Stuhl an der Rückwand der Kapelle, in der die kleinen Stifterfiguren zu beiden Seiten knieen, und hält den vom Kreuz genommenen Sohn mit beiden Händen fest. Das Haupt des Toten sinkt seitwärts auf die Schulter, aber die Taube des hl. Geistes läßt sich darauf nieder, und kleine Engel bringen die Wahrzeichen der Passion als Zeugen der Erlösungstat herbei. Ganz ähnlich, wie in der Pietà zu Schleisheim, halten andre Engel einen Vorhang hinter der Majestät, sodaß sie die Bogenöffnung fast verschließen; aber darüberhin eröffnet sich doch ein Ausblick auf die Fensterreihe des Chorhaupts dahinter. Auch hier die hagere schlanke Gestalt des Gekreuzigten und die regelmäßige Schönheit des ganz von vorn gesehenen Gottesantlitzes, die wir kennen. Ein *ἀρχιτέκτων ἀνὴρ* hat das Ganze gedacht und gestaltet; er hat den lose herabhängenden Füßen des Toten sogar eine Kugel untergeschoben, um sie einem festumschriebenen Körper zu gesellen.

Darnach kann es nicht verwundern, wenn dies Kunstvermögen eines Bildhauers, der dreißig Jahre lang als Meister der Ulmer Bauhütte tätig gewesen war, sich auch in den prunkvolleren Gemälden des Sterzinger Altares, die bei geöffnetem Schrein zur Erscheinung kamen (Taf. 1—4), als Grundlage des malerischen Schaffens erweist. Die Schwanenflügel des Engels in der Verkündigung zeigen in noch stärkerem Maße und vollster Bestimmtheit, daß sie nicht vom Maler aufgefaßt und der farbigen weichen Naturerscheinung nachgebildet sind, sondern vom Steinmetzen, der Bildwerk auszuhauen geübt ist aus dem dauerhaften Material, das im Umkreis eines monumentalen Münsterbaues wie in Ulm, gewiß lange noch dem Tafelwerk vorgezogen ward, wo immer es galt ein Gedächtnis

zu stiften und für Generationen mit der Kirche zu verbinden. Man betrachte nur die Reihe der großen Flugfedern und die regelmäßige Aufreihung der Deckfedern an der Innenseite, oder verfolge die Stellung dieser Flügel zu einander bis an die Raumgrenze, die sie umschreibt. Diese Eigenschaften berechtigen, auch hier das nämliche Verfahren wie bei den Passionsbildern anzuwenden, und die figürliche Komposition für sich herauszuschneiden, um zu erfahren, welche Vorstellung ihr eigentlich zu Grunde liegt. Sowie wir, statt der Fenster mit der Bank davor, eine neutrale Fläche hinter den beiden Gestalten ausgespannt denken, so erhalten sie ihren zugehörigen Reliefgrund, dem die vordere Parallelebene nicht allzu weit gegenüberliegt. Zwischen beiden entfalten sich die Körper der Jungfrau wie des Engels samt dem einfachen Betschemel mit dem offenen Buche. Verrät nicht sogar die Zeichnung des Schriftbandes, das nicht wie Papier oder Pergament flattert, sondern starr in der Luft steht, wie es zurechtgelegt worden, daß es eigentlich in Stein gemeißelt existiert und nur darin seine Erklärung findet. Durch beide Gestalten läuft noch vom Scheitel bis ans Saum-Ende die gotische Kurve, und im Zusammenhang damit biegt sich das Bein Gabriels wie nachschleifend, dreht sich gar der Fuß nach auswärts, mehr wie ein Fischschwanz oder eine Flosse. Es sind Überreste der Bildnergewohnheiten, die um einige Jahrzehnte zurückliegen.

Natürlich tritt diese plastische Grundlage nicht so geschlossen heraus, wo der Vorgang dem Gestaltenbildner solche Schwierigkeit bereitet, wie die herkömmliche Darstellung der Geburt oder Verehrung des neugeborenen Kindes in der Hütte. Wenn der kleine Kindskörper nackt am Boden liegen, die Jungfrau in scheuer Entfernung vor dem hilflosen Ankömmling niederknieen soll und nur der alte Joseph sich besinnt, daß dies vom Himmel gefallene Kind doch auch einer Hülle bedarf, so ist eine solche Ungleichmäßigkeit der drei Körper mit der Raumleere in der Mitte gegeben, daß man dem Plastiker nur noch nachsehen darf, wie er sich durch die Anbringung der Tiere in kleinem Maßstab und eines ausgezogenen Kleidungsstückes am Boden geholfen hat. Hier ist es mehr die realistische Sinnesart, der Durchbruch einer hausbackenen Nüchternheit in dem treuherzigen Bildmacher von Ulm, als die Durchstilisierung seiner Komposition, die uns fesselt. Da-

gegen behauptet die zusammenhängende Gruppierung des Plastikers sofort wieder die volle Herrschaft, wo genügend erwachsene Gestalten vorhanden sind, wie in der Anbetung der Könige. Die dunkle Tür der Behausung, durch die der Kopf Josephs noch sichtbar wird, ist der feste Ausgang der Anordnung. Maria sitzt, zur würdevollen Matrone umgewandelt, auf der Schwelle am Boden, mit dem nackten Knaben auf dem Schoß; der knieende Greis, der auf diesen Mittelpunkt zustrebt; der zweite König, der sich eifrig herüber neigt, hinter beiden; der stehende Mohr, der zurückhaltend wartet, als Gegenstück der Pforte drüben: Alles klar aufgebaut, wohl abgewogen und eng zusammenhängend in Linien und Massen. Was jenseits dieses Umkreises erscheint, gibt doch keinen Zuwachs zum Bilde.

Bei dem letzten Gemälde, das den Tod Mariens schildert, kehren wir sogar zu den strengeren Gesetzen der Flächenökonomie zurück, soweit die damalige Reliefkunst sich überhaupt daran bindet. Die große Bettstatt, deren Vorhänge zurückgeschlagen sind, ist der kastenartige Schauplatz für die figurenreiche Scene. Wir könnten auf der Innenseite die Vorhänge ruhig zusammenziehen, um die Anordnung als solches Kastenrelief darzutun. Selbst die Halbfigur Christi auf der Wolkenkrause, der die Seele in Gestalt eines kleinen Mädchens aufnimmt, schwebt innerhalb der Vorhänge unter dem Betthimmel. Er ist aufs engste zusammengebracht mit Petrus, der den Weihwedel schwingt, und zu diesem Hauptvertreter der kirchlichen Funktion leitet die helle Gestalt des Apostels, der vorn rechts am Rande des Bettes kniet, wirksam und sicher hinauf. So teilt diese Gestaltendiagonale das Rechteck des Raumes. Rechts drängen sich die anschließenden Jünger, die diese Bewegung zu der Verehrten hin nachdrücklich fortsetzen; links setzt sich die Hauptsache in klaren Gegensätzen auseinander. Da sitzt ein Apostel Gebete lesend auf dem Trittbrett, von vorn gesehen, — eine der großartigsten Erfindungen der Reihe und überraschend bildhauerisch gedacht inmitten der „ungestalten“ deutschen Kunst. Auf hohen Kissen baut sich der Oberkörper der liegenden Frau darüber auf, so sauber und sorglich geordnet und mit dem weißen Kopftuch um die Schläfen wie am Sonntagmorgen geschmückt, als hätten unsichtbare Hände hier gewaltet und alles für den Empfang des Besuches aus der Ferne

bereitet. Um so unmittelbarer drückt neben dem andächtig betenden Alten der jugendliche Johannes seinen Kummer aus. Mit Mühe nur hält er das Schluchzen zurück, indem er der abgeschiedenen Mutter des Herrn einen Kirschblütenzweig darbringt, der in der deutschen Heimat des Künstlers zu den freundlichsten Boten des neuen Frühlings gehört. Hier oben am Kopfende liegt ein zweiter Höhepunkt, dem dritten am Fußende hinter dem Kreuzträger gegenüber. Kein Maler jener Tage hätte wohl aus freien Stücken ein so festgefügtes Gruppenbild ersonnen. Es ist der Meister der Apostelbüsten um Christus im Untersatz des Altarschreines, dessen Denkweise wir vor uns haben.

Nach diesem Ergebnis der künstlerischen Untersuchung des Gemäldecyklus kann das Eigentumsrecht des Bildhauers Hans Multscher an den Kompositionen nicht mehr in Frage gestellt werden. Gestaltenbildung und Faltenwurf dieser durchaus plastischen Darstellungen weisen sogar auf eine frühere Stufe, die hinter dem Statuenschmuck des Sterzinger Altars zurückliegt, also auf ein fertiges, allmählich erarbeitetes Kunstkapital des Meisters von Ulm. Um so vorsichtiger sollte jedoch, angesichts eben dieses spezifischen Charakters der den Bildern zu Grunde liegenden Skulpturwerke, die weitere Frage beantwortet werden, ob das Eigentumsrecht Multschers auch die Malereien als solche mitbegreife, oder ob nicht gerade die soeben erwiesene Möglichkeit, den ursprünglichen Zustand der Vorlagen festzustellen, und die unveränderte Wiedergabe ihres stein-plastischen Kernes den Gedanken, Hans Multscher könnte wohl auch Maler gewesen sein, von vornherein ausschließe. Hätten wir in diesem Gemäldecyklus nichts vor uns als ein farbiges Konterfei von Skulpturwerken auf den Bildflächen des Altares, dann bliebe die Ausführung durch den Meister selbst denkbar. Aber diese Gemälde bieten doch mehr. Der Erfinder der Kompositionen hat sie freilich zweifellos zur Nachachtung für das Tafelwerk hingestellt, und der Versuch, die einmal fest geprägte Form der Darstellung sozusagen wieder flüssig zu machen und für Gemälde nun im spezifisch malerischen Sinne abzuwandeln, tritt nirgends zu Tage. Bei der Richtung der Kirchenmalerei, die wir bis dahin an monumentalen Schöpfungen

im zweiten Viertel des Jahrhunderts mehrfach nachgewiesen haben und die gerade bei dem engen persönlichen Zusammenhang Multschers mit der Bauhütte des Münsters von Ulm für ihn als maßgebend angenommen werden darf, wäre der Gedanke schon an solche malerische Umgestaltung seiner Bildwerke gewiß ganz unerhört. Und je deutlicher für uns, aber für jene Zeit unbewußt, die Reliefkompositionen der damaligen Skulptur zugleich mit dem Eindringen realistischer Sinnesart auch ins Malerische übergleiten, desto weniger dürfen wir voraussetzen, daß der gewiegte Meister der Bildmacherei nach dreißigjähriger Praxis als Leiter einer alles Zugehörige umfassenden Werkstatt, zu solchen Unterschieden der Kunstanschauung hindurchgedrungen sei.

Dennoch besitzen diese Sterzinger Gemälde eine spezifisch malerische Zutat, von der das fest datierte Beispiel aus gleicher Zeit, die Pietà von 1457 in Schleisheim, wenigstens nichts Entscheidendes aufweist. Geradezu verblüffend hat bei der Reinigung der Gemälde zu München das Zumvorscheinkommen des Hintergrundes der Verkündigung in seiner ursprünglichen Frische gewirkt. Hier besteht die Zutat zu der Reliefkomposition der Figuren in einer meisterlichen Behandlung des Raumes, die jeden Kenner der deutschen Malerei vor 1460 in Erstaunen setzen muß. Um diesen Eindruck auf den Maler Hauser, Dr. Bayersdorfer und Geh. Rat v. Reber in seiner vollen Stärke zu veranschlagen, mag die Beobachtung der Augenzeugen selbst folgen. „Die zwei Fenster der Rückwand mit ihrem doppelten Kreuzstock und den dreiteiligen, zum Teil geschlossenen, verschieden gestellten Klappläden zeigen perspektivische Kunststücke, schreibt Franz v. Reber, und Lichtwirkungen, welche der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts im allgemeinen fremd sind und außer den Werken des Basler Konrad Witz in dieser Zeit kaum irgendwo mit ähnlichem Raffinement wiederkehren. Eine derartige Behandlung des durch die Fenster einfallenden Lichtes und der dadurch bewirkten Reflexe und Schatten, die im allgemeinen ebenso richtig wie weich und in entsprechendem Tonwerte ausgeführt sind, erscheint ... als ein Höhepunkt von Naturbeobachtung, die uns garnicht zweifeln läßt, der Meister habe vor dieser Fensterwand ... gesessen, um nicht bloß die perspektivische Erscheinung an Fenstern, Fensterläden und Decke, sondern auch die Licht- und Sonnenwirkung

getreu wiederzugeben. ... Er folgt hier ganz dem Eindrucke des Naturvorbildes und der Tagesstimmung, und bringt es dabei zu Helldunkel- und Tonwirkungen, ähnlich jenen der Interieurs eines Jan van Eyck. Denn das feine transparente Helldunkel überzieht auch die Wand, hebt das blaue, grüne und rote auf der Wandbank aufgestellte Sammetkissen von dem Grunde und vertieft sich allmählich unter der Bank, die Fläche des Paviments nach vorne zu in blankem Licht lassend, nur gebrochen von den zarten Schlagschatten der auf den Boden gestreuten Lilien, die ihrerseits in den verschiedensten Lagen nach der Natur gezeichnet und gemalt sind. Nicht minder auffallend ist dann auch die von aller Stilisierung freie Behandlung des Strauchwerks vor den Fenstern, dessen Naturwahrheit sich um so mehr aufdrängt, als der Künstler an dem traditionellen gemusterten Goldgrund statt der Luft festhält. Wäre der letztere Mißton nicht, so genössen wir in dem lauschigen Gemache den vollen Eindruck sonniger Morgenstimmung und stummer Andacht, welche das lautlose Hereinschweben des Engels weniger unterbricht als verklärt. Mit einer solchen Raumbehandlung verglichen wirken alle fränkischen Bilder des 15. Jahrhunderts kalt, hart und luftlos.“

Was heißt das? Mit dem Goldgrund stoßen wir auf die Grenze, die dem Maler für seine malerische Zutat zum Bilde gesetzt war. Dieses goldene Teppichmuster gehört zu den Bedingungen, unter denen er in Ulm arbeiten mußte, wie Konrad Witz in Basel. Nehmen wir dann die andre Grenze hinzu, die durch die Wiedergabe der plastischen Figurenkomposition gegeben war, so gelangen wir zu einer weiteren Abrechnung mit dem Neuen, das in dieser Raumschilderung auftritt. „In den Figuren des Künstlers“, sagt auch Reber, „ist bei allem Naturstudium doch auch noch ein außerhalb dieses liegender, typisch-traditioneller Zug bemerkbar, der ebenso in den Köpfen, wie in den Extremitäten herrscht und namentlich den Gewändern ein feingefühltes Schönheitsgepräge gibt.“ Wie anders klärt sich dieser unleugbare Widerspruch, wenn wir statt eines Künstlers deren zwei beteiligt denken, eben den Bildhauer Hans Multscher für den plastischen Kern und seinen Maler für die räumliche Zutat und die Ausführung in Farben. Der Engel Gabriel trägt über seinem weißen hemdartigen Gewand, das wir von andern Engeln Mult-

SCHERS kennen, für diese Amtshandlung ein Pluviale mit prächtiger Agraffe auf der Brust und ein Scepter statt des Lilienstengels. Und dieser Mantel besteht hier sichtlich aus kostbarem Stoff, aus rotem Sammet außen und hellgrünem Futter, das über dem weißen Wollenstoff des Rockes gewiß als Seide gemeint ist. Maria dagegen kniet mit ihrem blauen Kleid auf einem roten Tuch, das ihren Betschemel bedeckt, und auch hier sind Außen- und Innenseite des Mantels unterschieden, d. h. wie in den bunten Sammetkissen auf der Holzbank eine Vorliebe für Stoffimitation, die mit der Raumschilderung und dem Beleuchtungsreiz zusammen die neue Richtung des Malers beurkundet. Hier ist ein Fensterladen geschlossen, so daß man Holzgefüge und Eisenbeschlag sieht, dort blickt das frische Grün des Gartens herein, eine dritte Öffnung ist gar halb geschlossen und die andre Hälfte des Ladens zurückgeklappt, sodaß auch der Anstrich der Außenseite hell beleuchtet in seiner Farbe neben dem Braun der Rückseite im Schatten zur Wirkung kommt. Wie stehen die Holzkonsolen des Gebälks droben warm zwischen den lichtgetünchten Wandflächen. Und nicht genug mit diesem Reichtum in den engen Grenzen zwischen den Figuren und dem Goldgrund; ist nicht links noch der Ausblick in einen anstoßenden Nebenraum eröffnet, dessen Fenster durch eine schlanke Mittelsäule geteilt zwei kleine Rundbogen unter dem Flachbogen aufweist, der seine ganze Breite überwölbt? Dieser Ausblick hinter dem Engel, der soeben über die Schwelle geglitten ist, erzählt uns noch mehr. Wenn REBER meint, „von geometrischer Konstruktion könne keine Rede sein“, so weisen wir auf das Quadratnetz des Fußbodens, das gewiß nicht wenig dazu beigetragen hat, ihn an die Verkündigung des Genter Altars zu erinnern. Wenn er die ganze Raumdarstellung mit der Annahme zu erklären glaubt, der Meister habe seine eigene „Werkstatt oder Wohnstube“ konterfeit, also dies Interieur mit jener sogenannten Gefühlsperspektive zu stande gebracht, mit der beim Beurteilen einer streng handwerksmäßig geschulten Künstlerschaft wie damals gewiß ein irrationaler Faktor in die ohnehin schwierige Rechnung eingesetzt wird, so fragen wir wohl richtiger: was ist dieser Raum, den wir im Bilde sehen, überhaupt? Eine Werkstatt, eine Wohnstube aus Ulm von 1456—58? Doch wohl schwerlich. Wo hätten wir diese hohen Fenster mit doppeltem

Kreuz übereinander und so großen Öffnungen dazwischen. Das offene Fenster des Vorplatzes, das diesen wohl als Korridor oder Galerie bestimmen läßt, gehört vollends keiner Bürgerwohnung an. Wäre es kleiner, könnte man ein romanisches Überbleibsel darin suchen, wie sie an Klostergebäuden vorkommen; in dieser Höhe mit dem Flachbogen scheint es eher über die Gotik hinaus auf die Renaissance des Südens hinzudeuten, wenn auch die Form der Mittelsäule dafür nicht zeugen will. Jedenfalls ist in der Verbindung beider Räume, ihrer lichten Weite und architektonischen Einzelbildung, bei der auch das Profil des Eingangs und die Wandnische nicht übersehen werden dürfen, die Absicht, etwas besonders Weihevolles zu schaffen, unverkennbar, und unwillkürlich nähert sich das Zimmer Marias, wo sie die Botschaft des Himmels empfängt, einer Sakristei, wo auch das Priesterkleid des Engels am Platze ist. Aber auch dann noch weisen die Einzelformen, ganz besonders die hohen Fenster, wohl über das damalige Bauwesen Schwabens hinaus. Wir hätten die Wahl, an den Einfluß des Südens in Tirol zu denken oder an den Einfluß des Westens, also jenseits der Grenzen Deutschlands, an die Stätten einer anspruchsvolleren Kultur, als sie daheim auch in unmittelbarer Nähe der stolzesten Stadtkirche, beim Münster von Ulm gediehen war. Auf den flandrischen Geschmack weisen die Stoffimitationen, Pluviale und Scepter, Sammetkissen und Schemeltuch. Nur geht die Größe der Fenster, die an PIETER DE HOOCH erinnert, über alles hinaus, was wir aus Interieurs der zahlreichen Verkündigungsbilder von flandrischen und brabantischen Malern besitzen. Die ganze Raumdarstellung zusammengenommen schließt jedoch an einen bestimmten Künstler an: nicht JAN VAN EYCK oder ROGIER VAN DER WEYDEN müssen genannt werden, wie bisher allein; sondern der MEISTER VON FLÉMALLE bietet die meisten Vergleichungspunkte dar. Bei ihm begegnen wir dem Motiv des offenen Eingangs zur Seite mit dem anstoßenden Teil der Behausung, sei dies nun ein Vorplatz unter freiem Himmel, das Gärtchen oder ein Nebengemach. Und das ist entscheidend für das ganze Problem; denn es kehrt ebenso wie hier in der Verkündigung auch auf den Passionsscenen, der Geißelung und der Dornenkrönung, wieder. Viel eher dürften wir der deutschen Wohnung von damals die kleinen Fenster hinter Marias Bettstatt in der Schilde-

rung ihres Todes zutrauen. Beachtenswert bleibt indeß auch hier neben der überraschenden Wiedergabe des Lichteinfalls, im Widerspruch zum Goldgrund abermals, das hölzerne Gitterwerk, das sie unten schließt. Auch dies findet sich in der Werkstatt des alten Mausefallenfabrikanten Joseph auf dem Mérode-Altar, freilich an der Rückwand seines Sitzes angebracht, aber auch drinnen in der Stube Marias, am Fenster, wo die Holzläden ebenso teils geöffnet, teils geschlossen stehen, und oben Rautenscheiben mit farbigen Wappen in der Mitte prangen, gleichwie im Altar des HEINRICH WERL von 1438, dessen Mittelbild doch wohl auch eine Verkündigung war. Das beim MEISTER VON FLÉMALLE wie bei PETRUS CHRISTUS vorkommende Rundfenster begegnet hier im Spitzbogenfeld der Seitenpforte, durch die Pilatus der Geißelung zusieht, während dieser Vorplatz sich garnicht mit der dunklen Kammer vertragen will, aus der ein Scherge mit seiner neuen Rute hereintritt. Daneben steht das romanische Urbild des Fensters mit der Mittelsäule, indes von der verwandten Martersäule Flachbogen unter die Decke ausgehen und ähnliche Elemente der sogenannten „Spätgotik" auch in den Fensternischen der Dornenkrönung verwertet sind. Vielleicht könnte man sogar meinen, daß auch die Hütte auf der Geburt Christi und auf der Anbetung der Könige sehr auffallende Eigenschaften mit dem strohbedachten und bis auf die Rohrstäbe der Lehmwand zerschlissenen Exemplar des FLÉMALLERS in Dijon aufweise; doch brauchten sich deutsche Maler für solche Zimmermannsleistung gewiß kein Vorbild in den Niederlanden zu suchen. Und die Anlehnung an einen alten turmähnlichen Quaderbau hier ist wichtiger, wenn auch nicht ganz so interessant, wie die verfallene Synagoge bei KONRAD WITZ.

Der Ausblick unter dem luftigen Schutzdach über der heiligen Familie führt zu den wenigen landschaftlichen Elementen, die auf den Bildern vorkommen und nur auf dem Ölberg und dem Gang nach Golgatha einen wichtigeren Bestandteil ausmachen. Gerade diese Teile sind stellenweis so flüchtig hingemalt, wie die Verkündigung an die Hirten, daß nur an geringe Gehilfenhand gedacht werden kann, die leere Plätze mehr oder minder dekorativ auspinseln mußte. Daneben jedoch überraschen, sogar im selben Bilde, Landschaftsmotive, die auf unmittelbarem Naturstudium beruhen. Auf Geburt und Anbetung kehrt sogar ein und derselbe Ausschnitt

wieder mit einem in dem Felsboden ausgehauenen Brunnenplatz, wo das Bergwasser in offener Holzrinne in einen Trog am Wege geleitet wird, und daneben steht ein Baum, dessen Laubkrone der Wind zur Seite biegt. Ein weißer Rundturm mit Zeltdach über den Zinnen eröffnet beidemal eine Häusergruppe, deren Bestandteile doch so wenig verschieden sind, daß höchstens Ansichten derselben Originale von zwei entgegengesetzten Seiten vorliegen können. Und muten uns diese beiden Motive nicht an, wie aufgelesene Skizzen? Sind sie an Ort und Stelle, droben in Sterzing erst hinzugekommen, bei der letzten Vollendung der Tafeln? Sie scheinen ihrem Charakter nach eher auf die Tiroler Berge, ja den Bestimmungsort des Altars selber zu weisen, als auf Ulm und seine schwäbische Umgebung. Die hohen Schindeldächer, ein vierkantiger Schornstein, der das eine durchbricht, verbinden sich mit den runden weißgetünchten Befestigungstürmen wohl zu entscheidenden Lokalzeichen. Diese beiden Ausschnitte sind aber in der nämlichen Weise ausgeführt und mit der frappanten Beleuchtung gegeben, wie die Fensterreihe in der Verkündigung. Und dasselbe wird doch, schon wegen der malerischen Abwechslung der gewählten Baulichkeiten und der geschickten Anordnung auch wohl von der Stadtansicht der Kreuztragung und den abschließenden Bestandteilen hinter dem Ölberg gelten, obgleich die Passionsbilder von vornherein der Vollkraft malerischen Feingefühls keine so kühne Mitwirkung gestatteten wie die glanzvollen Innenflügel. Unzweifelhaft haben wir in dem ausführlichen Stadtbild, das als Jerusalem mit seinem gotischen Tor in der Mauer gegeben wird, etwas Ähnliches vor uns, wie bei den unmittelbaren Genossen und Fortsetzern des Konrad Witz, z. B. dem Basler Meister von 1445 (Festschrift Taf. XXXV—XXXVII). Das heißt aber, auch dies sind Elemente einer neuen Kunst, und zwar der Malerei des Westens, die dem Bildhauer Hans Multscher bis dahin ziemlich fernlagen.

So kommen wir zu dem letzten Ergebnis, das aus dieser Analyse der malerischen Bestandteile und ihrem Verhältnis zu dem bildnerischen Kern der Kompositionen noch für die Person des Malers gefolgert werden muß. Die Ausführung der Gemälde kann nach Hans Multschers Vorlagen nur in seiner Werkstatt oder der des nahvertrauten Genossen in Ulm stattgefunden haben.

Bei aller Bereitwilligkeit, sich dem Auftrag des gewiegten Meisters anzubequemen, bekundet dieser Genosse, der den Pinsel führt, doch soviel künstlerisches Verständnis und soviel eigenstes Bestreben Vortreffliches zu leisten, daß daraus in sich gleichmäßige Leistungen erwachsen sind, wie der Cyklus in Sterzing sie aufweist. Damit aber sind wir seiner Eigenart und seiner künstlerischen Ausbildung gerade als Maler noch nicht vollauf gerecht geworden. Er kommt von den frischen Eindrücken der Wunderwerke her, die Flandern und Brabant während der letzten drei Jahrzehnte gezeitigt hatten, in denen der Bildhauer Hans Multscher als geschworener Werkmann bei der Bauhütte des Münsters zu Ulm tätig gewesen war, d. h. in Amt und Würden seiner erwählten Heimat angehört hatte. Der Maler, den er an den Sterzinger Tafeln beschäftigte, war eine junge, gewiß eben erst zugewanderte Kraft, die in der angesehenen Werkstatt des Bildmachers Arbeit suchte, um die neuen Errungenschaften erproben und sich eignes Ansehen gewinnen zu können. Nur so sind die erstaunlichen Bravourstücke der Farbenpracht und der Lichtwirkung erklärlich, die mit bescheidneren Mitteln doch einen starken und überraschenden Abglanz der Herrlichkeit v. Eycks und des Flémaller Zeitgenossen hinaufgetragen haben in die Berge Tirols. Das Einvernehmen mit Hans Multscher und die Zugeständnisse, die von beiden Seiten angenommen werden müssen, um das Zustandekommen einer so ausgeglichenen Gesamterscheinung zu begreifen, sie verstünden sich sofort von selber, wenn wir einen Angehörigen derselben Künstlerfamilie in dem jungen Malergesellen vermuten dürften, der trotz allem Einfluß der westlichen Nachbarn ein guter Schwabe gewesen und geblieben scheint, wie die „echt schwäbische“ Wolkenkrause um die Halbfigur des Christus beim Tode Marias als heraldisches Wahrzeichen bestätigen mag.

Mit dieser klaren Einsicht in das persönliche Verhältnis des ausführenden Malers zu dem Haupt der Werkstatt Hans Multscher gewinnen wir aber den Schlüssel zu jener kunstgeschichtlich vielleicht ebenso wichtigen Tatsache, daß die Gesamtheit des Altarwerkes uns im Vermögen der Kunst, die daran zusammengewirkt hat, eine Entwicklung nachzuweisen gestattet. Das Altersverhältnis des Tafelmeisters zu seinem Genossen bei der Ausführung der Bilder macht nicht allein die Verwertung von Kompositionen

wahrscheinlich, die teilweise zum Kunstkapital der Werkstatt schon seit 1430 gehören mochten. Könnten wir doch vorschlagen, sich das zerstörte Relief der Verkündigung vom Altar des Konrad Karg aus dem Jahre 1433 im Münster zu Ulm, genau so vorzustellen, wie die beiden Figuren im Bilde von Sterzing, ohne den Hintergrund, dastehen. Die andersartige Schulung des Jüngern auf seinen Wanderjahren in der Fremde mag auch dem eigenen Schaffen Hans Multschers noch neuen Antrieb für das letzte Jahrzehnt seines Lebens vermittelt oder wenigstens neuen Bestrebungen innerhalb der Bildhauerwerkstatt den Zugang eröffnet haben. Unter diesem Gesichtspunkt verlohnt es sich, auch die Skulpturwerke des Sterzinger Altars noch einmal ins Auge zu fassen, da ihre stilistischen Unterschiede einerseits von den Gestalten der Gemälde, andrerseits unter sich nicht unbemerkt geblieben sind. Gestreckte Proportionen und schlanke Bildung beobachteten wir an den Figuren der Passion, wie im Marienleben durchgehends; dazu großflächige Gewänder mit wenigen durchziehenden oder die glatte Form begleitenden Falten, diese Falten aber schmal, mit hohem Rücken und harten Ecken. Gedrungener Körperbau herrscht dagegen bei den weiblichen Heiligen, vollere Form auch bei den Aposteln; mannichfaltigere Motive der Flächenteilung und der Faltenzüge, bis zu leichtem Gekräusel, das über die Form wie über eine Wasserfläche hingleitet, zeigt sich an den Bildwerken. Ein unleugbarer Fortschritt zu eingehender Naturbeobachtung ergibt dann die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks wie die überraschende Wahrheit einiger Hände. Unter allen Statuen aber ragt die Madonna als bewegteste und reichste Erscheinung hervor, so daß beinahe der Zweifel laut wird, sie sei das Werk eines späteren Künstlers, kaum noch als letzte Steigerung eines und desselben Kunstvermögens zu fassen. Soweit darf, wie wir oben angedeutet, die Unterscheidung der Einzelwerke wohl nicht getrieben werden, da die Elemente, die den Charakter der Madonna mit dem Kind auf dem Arme bestimmen, doch bereits an den übrigen Figuren mehr oder minder deutlich zum Vorschein kommen. Höchstens könnte auch hier an die Mitarbeit einer jüngern Kraft gedacht werden, deren energischeres Temperament in Faltenzügen und Ausdruck über die ruhig maßvolle Weise des Hans Multscher hinausdrängt.

Diesem ebenfalls andersartig geschulten Gesellen, der z. B. am Gewande der Heiligen mit dem Kelch (Taf. 14) bereits Anteil genommen, wie an dem Kopf der Katharina daneben (Taf. 15), wäre schließlich die Vollendung des wichtigsten Hauptstückes, der Himmelskönigin selber, zugefallen. Sie ist nicht mehr die kindlich naive Jungfrau der Verkündigung oder die unerfahrene junge Mutter der Geburt, sondern steht der Matrone auf der Anbetung der Könige näher und der Mater dolorosa bei der Kreuztragung am nächsten. Sie ist hindurchgegangen durch alle Schmerzen, aber doch verklärt. Die hohe Stirn von dem schweren Kopftuch befreit, aber eben deshalb so überlastend schwer über den tiefer liegenden Augen, der schmalen langen Nase und dem schnell zusammenfliehenden Untergesicht mit feinen Lippen und kleinem Kinn. Leider ist gerade diese Figur durch neue Bemalung und Vergoldung entstellt, so daß sie schon dadurch in der Reihe der übrigen mehr befremdet, als der ursprüngliche Charakter mit sich bringen mochte. Bis alle Statuen gleichmäßig gereinigt und hergestellt sind, mag die Entscheidung lieber auf sich beruhen. Die Wandlung des Stiles, die sich innerhalb der Werkstatt MULTSCHERS vollzogen hat, bleibt dagegen eine unleugbare Tatsache.

Und fragen wir weiter, woher die Neuerungen stammen mögen, die diesen Übergang zu lebhafterer Bewegung und wuchtigerem Faltenwurf veranlaßt haben, so möchte sich zunächst ein Hinweis auf zwei Bilder des KONRAD WITZ in Basel empfehlen, die sozusagen bemalte Skulpturen wiedergeben: die Synagoge, die sich den Heiligen in Sterzing an die Seite stellt, und der Hohepriester, dessen Mantel schon sehr beträchtliche Verwandtschaft mit den Faltenmotiven der Madonna darbietet. Denken wir die verlorenen Gegenstücke, die Ecclesia und den christlichen Priester hinzu, so wäre in den Vorbildern für diese zwei Paare schon genügender Anstoß für die neue Richtung nachgewiesen. Aber auch die Madonna in Neapel erinnert an die weiblichen Figuren in Sterzing. Und damit liegt es nicht fern, auch den weiteren Vermittler, den MEISTER VON FLÉMALLE, auf seine Faltenzüge zu vergleichen. Auch er huldigt ähnlichen Motiven, wie sie an S. Barbara und der Madonna, d. h. den fortgeschrittensten Werken des Ulmer Meisters begegnen. Aber bei der Zerstörung der

Skulpturen jener Zeit in Burgund, die uns alle Zeugen bis auf die wenigen Überreste der Karthause von Dijon geraubt hat, bleibt es doch lehrreich, den Blick von CLAUS SLÜTERS Madonna, die einesteils fast wie eine Vorstufe zu der Sterzinger erscheint, auch hier hinüberzulenken zu dem Genter Altar, den wir schon einmal als Urkunde für die Geschichte der Plastik angerufen haben. Dort begegnen uns an der Jungfrau in der Verkündigung die zügigen Falten und verschlungenen Ströme, die von CLAUS SLÜTERS Heiligen ererbt sind und auch MELCHIOR BROEDERLAM noch nicht fern stehen; bei Maria und Johannes neben Jehovah dagegen sehen wir die breitere Art, die auch in Sterzing vorwaltet. Der Engel in der Verkündigung geht jedoch schon weiter und bereitet die letzte Sufe vor, die jene beiden grau in grau gemalten Statuetten darunter aufweisen. Diese bauschige und eckige Manier hat nur JAN V. EYCK, und zwar seiner Stillebenmalerei mit Prachtstoffen zuliebe ausgebildet. Eben dieses künstliche Arrangement kommt an den Sterzinger Figuren noch nicht vor. Man redet ja freilich vom Aufkommen des gleichen Geschmackes in Deutschland, wie von einer gleichzeitig und unabhängig sich einstellenden Tatsache, als ob solch ein Auftreten etwas Selbstverständliches wäre. Doch sollte die Chronologie auch in diesen künstlerischen Hilfsmitteln, die wie alle anderen erlernbaren Dinge zum guten Teil auf Tradition beruhen, genauer beim Wort genommen werden. Die Kunstgeschichte kann den Nachweis des pragmatischen Zusammenhanges nicht entbehren; sonst schiebt sie die Probleme, statt sie Schritt für Schritt der Lösung näher zu bringen, nur zurück auf unbekannte Mächte in der Menschenbrust. Wer die Ursachen für sinnlich sichtbare Mache aus Patriotismus im Zeitgeschmack, im Naturgefühl und wer weiß wo in der Tiefe des Gemütes seiner Nation sucht, der wirtschaftet mit einer Art Generatio aequivoca, zu der wir unsere Zuflucht doch wohl noch nicht zu nehmen brauchen. Vermöchten wir nur Gewandmotive und Faltenzüge so scharf zu charakterisieren, wie Gestaltenbildung und Farbenwahl.[1])

---

1) Hier muß selbstverständlich die Geschichte der Skulptur erst weitere Vorarbeit liefern. — Mit den Werken des Claes Sluter (der übrigens als redendes Wappen einen großen Schlüssel und einen „Klas", d. h. Raben, Krähe, führt, Abbildg. Gaz. d. B. A. 1903 p. 134) verdienen die Überreste eines Grabmals in

Die Entfernung Ulms von den westlichen Grenzen Deutschlands läßt zunächst gewiß keinen Einfluß der niederländischen Kunst erwarten. Und doch können die Vorzüge der Malerei, die an einzelnen Stellen des Sterzinger Altarwerks von 1456—58 hervortreten, wohl garnicht anders erklärt werden, als wir es versucht haben. Auch angesichts der beiden andern in Ulm und in Schleisheim erhaltenen Gemälde derselben Werkstatt wird immer wieder die Frage laut, ob nicht, ganz abgesehen von der rein malerischen Zutat, die ziemlich zurücktritt, in der Gestaltung und Draperie schon ein Zeugnis für das allmähliche Bekanntwerden des Aufschwungs im Westen zu finden sei. Bei dem Christus im Grabe mit Maria und Johannes vom Jahre 1457 wird man am ehesten auf Rogier van der Weyden raten, bei der Dreifaltigkeit dagegen auf den Meister von Flémalle. Und beide Gemälde, die sich dem Kennerauge gewiß als eng mit den Sterzinger Tafeln zusammengehörige Leistungen darstellen, weichen doch untereinander wieder soweit ab, daß kaum gleichzeitige Entstehung angenommen werden kann, es sei denn unter dem Vorwalten ganz anderer Hilfskräfte. Die Dreifaltigkeit, in der Sakristei des Münsters, teilt trotz zahlreicher Verschiedenheiten in der Anordnung, die sich schon aus dem breiteren Format ergeben, mehr als eine wichtige Eigenschaft mit dem schmalen, grau in grau gemalten Flügelbild des Flémallers in Frankfurt am Main. Die wichtigste bleibt wohl im Gegensatz zu dem Schleisheimer Werke, das dem Sterzinger gleichzeitig ist, die schlanke schmächtige Bildung der Gestalten, hauptsächlich des nackten Christuskörpers, bis hinein in die eigentümliche Form der Füße, und die schmiegsame, flacher anliegende Fältelung des Lendentuches, sowie der Manteldraperie Gottvaters, die als Folie dient. Die Form der Krone Jehovahs, im Unterschied von dem päpstlichen Triregnum bei Hubert v. Eyck, als glatte konische Tiara mit einfachem Zinkenkranz ebenso wie beim Flémaller, und die eigenartige zickzackförmige Dornenkrone, die auf der Pietà in Schleisheim wie auf

---

Avignon verglichen zu werden (Musée Clavet), das der Kardinal Jean de Lagrange am Ende seines Lebens für sich errichten ließ († 24. April 1402). Vgl. Courajod, Bulletin de la Société des Antiquaires de France 1887 p. 260 und 1888 p. 167 und, mit alter Skizze des Ganzen, Eug. Müntz, L'Ami des Monuments et des Arts, Paris 1890 p. 85 u. 129 f.

der Passion in Sterzing wiederkehrt[1]), mögen als äußere Zeichen genannt werden, zumal da der traurige Zustand des Ulmer Gemäldes das Eingehen auf die Farben- und Lichtwirkung ausschließt. Vergleicht man aber endlich den feineren Schnitt der Gesichter, der hier so stark an die Trinität in Frankfurt und den Täufer des Werlaltars von 1438 erinnert, mit den großen plastisch durchmodellierten Köpfen der Pietà in Schleisheim, dann geben wieder die Sterzinger Arbeiten die Vermittlung, und zwar die Madonna zunächst und einige Apostel beim Tode Marias, rechts hinter Petrus, wo ein Greis dem Gottvater gleicht und die schmale lange Nase, die tiefern Augenhöhlen, die feinern Lippen und die zugespitzten Kinnladen vorkommen, wie bei der Statue der Himmelskönigin, deren Gefährtinnen Ursula und Apollonia wenigstens das gewellte Haar und den Lockenschmuck der hl. Barbara des Werlaltares besitzen.

Glaubten wir alle diese Beziehungen zunächst durch den Eintritt des jungen Malers erklären zu können, dem die Tafeln des Sterzinger Altares nach den Kompositionen Hans Multschers anvertraut waren, so hätte die Dreifaltigkeit in Ulm als eine Leistung desselben zu gelten, bei der kein plastisches Urbild des Bildhauers fertig vorgelegen zu haben braucht, sondern die eigene Art des Malers, wenn auch immer im verwandten Geist, sich selbständiger betätigen durfte. Geht doch die Einführung des erleuchteten Chorhauptes hinter dem vordern Kapellenraum jedenfalls über die Anschauung Hans Multchers hinaus, zu flandrischen Problemen.

Die Verteidiger der nationalen Unabhängigkeit unserer deutschen Malerei[2]), die doch eigentlich vergessen, daß die Eigenart eines Volkes sich gerade durch die Reibung mit fremden Vorzügen erst recht auszubilden und zu stärken pflegt, werden die angedeuteten Vergleiche vielleicht als allzu gesucht von der Hand weisen.

1) Vgl. auch den Christuskopf aus der Karthause von Dijon Gaz. d. B. A. 1903 p. 133.

2) Wie sehr ich selbst der wahren Durchführung des nationalen Standpunktes das Wort rede, der allen übrigen vorgeht, uns aber nicht blind zu machen braucht für weitere Zusammenhänge, bezeugen meine Reformvorschläge z. Gesch. d. deutschen Renaissance. Berichte der K. S. Gesellsch. d. Wissensch. Leipzig, 23. April 1899.

Durchaus zwingend jedoch wird die Tatsache wirken, daß in unmittelbarer Nähe von Ulm, über das schon die künstlerischen Beziehungen Hans Multschers urkundlich hinausweisen, ganz neuerdings ein Werk der Malerei zum Vorschein gekommen ist, das den Verkehr mit den Kunststätten der Niederlande schlagend beweist und jeden Zweifel an der Schulung deutscher Malerknaben in den Niederlanden ein für allemal beseitigt. Es sind zwei breite Tafeln aus der Schnecken-Kapelle von St. Ulrich in Augsburg, d. h. aus derselben Kirche, für die Hans Multschers Palmesel in Kloster Wettenhausen gearbeitet war.[1]) Wer sie zuerst aus der photographischen Publikation kennen lernt, also von dem Farbenton der Originale nichts weiß, wird in Versuchung kommen, sie als Gemälde eines Niederländers anzusprechen. Und doch sind sie, wie technische Abweichungen außer Frage stellen, Arbeiten eines deutschen Malers, der darin für Augsburg die Darstellungen aus der Legende des Lokalheiligen S. Ulrich ganz so geschildert hat, wie wir es zwischen Brüssel und Brügge nicht anders erwarten würden, noch ehe Hans Memling durch sein Erzählertalent alle Künstler seiner zweiten Heimat übertraf.

Jede Tafel (H. 0,90 × Br. 1,90) gliedert sich durch Architektur in drei Scenen, obgleich sozusagen für das Ganze die Einheit der Bildanschauung gewahrt wird, und zwar so, daß auf der einen Tafel der Schauplatz unter freiem Himmel das Übergewicht behält, auf der andern dagegen ausschließlich der Innenraum herrscht. Auf dem ersten dieser Breitbilder sehen wir rechts und links Teile der bischöflichen Wohnung S. Ulrichs je unter eigenem Dach bis an den First überschaubar, aber an der Vorderseite geöffnet, so daß wir vollen Einblick in das Gemach im Erdgeschoß gewinnen. In der Mitte bildet die Außenseite dieser Gebäude die schrägen Koulissen des Vordergrundes für einen Auftritt auf der Straße, als dessen Abschluß hinten wieder eine Gebäude-Ansicht, und zwar eines mehrgeschossigen Palastes, gegeben wird.

Alle diese zierlichen, für den Bedarf des erzählenden Malers frei gestalteten Architekturen setzen sich doch aus lauter fremden, dem Umkreis der Niederlande angehörigen Bestandteilen zusammen, und die Gesamtansicht in der Mitte gibt gar ein vornehmes Stein-

1) Kunsthist. Ges. f. phot. Publ. Jahrgang 1903 mit Text von F. v. Reber.

haus mit Treppenturm, ummauertem Hof und überdachtem Holztor wieder, das dem damaligen Bauwesen in Deutschland durchaus widerspricht, um so genauer die auffallenden Züge des Fremden zur Schau stellt. Der Palast besteht aus Haustein und zeigt rundbogige Fenster mit eingestellter Mittelsäule, die wir kaum noch in romanischer Zeit, sondern in der florentinischen Frührenaissance suchen würden, da sie auf ein durchlaufendes Gesims unmittelbar aufsetzen und bis dicht an die Konsolenreihe des hohen, horizontal abschließenden Kranzgesimses aufragen, hinter dem erst das Dach mit seinem Schornstein aufsteigt, sodaß wir an der nordischen Herkunft dieser städtischen „Ritterburg" nicht zweifeln können. An den Palast schließt an einer Ecke unter dem Turm sogar ein Backsteinbau mit Treppengiebel, rechtwinkligem Fenster mit Hausteinkreuz und Rahmen und einem ganz niederländisch auf die Außenmauer gesetzten Kaminschlot an. Schlanke farbige Säulen mit hohen eckigen Untersätzen und niedrigen Kapitellen aus Marmor, spätgotisches Maßwerk als Füllung der breiten Korbbogenöffnung verbinden sich in den Seitenkoulissen mit schlanken oder kurzen rechtwinkligen Fenstern in Bogennischen, Rautenscheiben in den oberen Quadraten; Holzläden und gotische Schreinerarbeit an Bank, Tisch, Bettstatt und Truhe, gotisches Laubendach über der Tür und romanische Fenster und Säulenreihen im Obergeschoß, ja Zinnenkränze am Turm und Dach der Langseite, neben Statuetten und Reliefschmuck an der Giebelfront vertragen sich hier friedlich im heitern Durcheinander, wie in der nordischen Renaissance von Flandern und Brabant unter der Herrschaft des burgundischen Hauses.

Noch zwingender bannt uns die Innenarchitektur der zweiten Tafel in den engeren Umkreis zwischen Brüssel und Brügge. Wenn schon dies Eßzimmer des Bischofs und das Schlafgemach gegenüber an die Schilderungen Rogiers van der Weyden erinnern, so wird hier in der Mitte der Einblick in das Chorhaupt einer gotischen Kirche eröffnet und am Hochaltar das Meßopfer im Moment der Kelcherhebung, mit Bildtafel und Kreuzgruppe darauf, mit der gestickten Casula des Bischofs und den weißen Gewändern seiner Diakone, deren einer die prächtige Mitra hält, so ausführlich geschildert, daß wir an den Sakramentsaltar Rogiers in Antwerpen oder die Aushebung der Leiche S. Huberts in der

Nationalgalerie zu London (Rogiers Schule) denken müssen. In die dunkle Sakristei mit romanischen Fenstern in der Höhe führt uns der Engelbesuch links, in eine luftige Halle mit Spitzbogenöffnungen ringsum die Wunderscene rechts. Hier aber drängt sich gebieterisch ein andrer Name neben dem des Brüsseler Schulhauptes auf: das Vorbild des Petrus Christus v. Baerle, der 1440 bis 1472 in Brügge tätig war, gerade bis an die Niederlassung Hans Memlings in dieser Stadt.

Die Verbindung der Gestalt des Bischofs in vollem Ornat mit den beiden Bogenöffnungen der Halle, die den Ausblick in die Landschaft gewähren und das Licht hinter ihm einströmen lassen; die Anbringung eines scharfen Profilkopfes gegen die Schattenpartie in der schmalen Ecke hinten, wie sie Petrus Christus sogar für Bildnisse wählt; die Ausschmückung der Pfeiler und Halbsäulen draußen mit grau in grau gemalten Statuetten: Alles gehört in diesen Umkreis, wo damals soviel erstaunliche Werke miniaturartig feiner Malerei entstanden, von der Madonna mit dem Karthäuser (in Berlin) bis zum Altar für S. Columba in Köln (München), an dem schon die Hand des Deutschen Hans von Mömlingen mitgewirkt haben darf. Petrus Christus, dessen Nachahmung Jans van Eyck wir noch an diesem Bischof Ulrich weiterwirken sehen, war kein guter Erzähler, wie wir es hier anerkennen müssen. Unleugbar hat die temperamentvolle Vortragsweise Rogiers van der Weyden auch diesen Deutschen angeregt, während wir von der Tonart des Flémallers, die leicht an das Burleske streift, garnichts bemerken, obwohl die Legende selbst mit der Verwandlung der Gänsekeule in einen Heringsschwanz so gut dazu reizen konnte, wie die Freierrolle des alten Joseph in den Bildern zu Madrid oder die jüdischen Hebammen bei Maria in Dijon. Hier ist alles treuherzig aber rücksichtsvoll gegeben. Und die Gestalt der heiligen Afra, mit der Krone auf dem weißen Kopftuch, mit dem pelzgefütterten Oberkleid, das sie im Gehen emporrafft, die an das Lager des schlafenden Bischofs tritt und seine Hand ergreift, — sie verrät auch uns, wo sie herstammt. Sie ist eigentlich in dem Sakramentsaltar Rogiers zu Hause, zwischen den Angehörigen Christi unter dem Kreuzesstamm oder den Bürgerfrauen von Brüssel bei der Hochzeit und der letzten Ölung. Nur die Engel mit Kelch und Hostie beim Bischof in der Sakristei gemahnen schon an

Memlings weichere Sinnesart, obgleich ihre lockigen Köpfe wie die weißen Gewänder den Zuschnitt van der Weydens nicht verleugnen. Überraschende Erscheinungen bietet eigentlich nur die Botenscene unter freiem Himmel. Der Abgesandte des Herzogs von Bayern, mit dem Wappen seines Herrn auf dem Mantel, steht barhaupt vor dem Fürsten, der die Pelzmütze mit aufgeschlagener Krempe trägt, wie die Grafen von Flandern und die jüdischen Propheten als Führer ihres Volks auf dem Genter Altare. Der lange Vollbart entspricht gewiß dem Urbild und erinnert eben deshalb sehr begreiflicherweise an Pippo Spano in seiner ungarischen Magnatentracht auf Masolinos Fresko in Castiglione d'Olona. Aber auch der schwarzgekleidete Prinz mit blondem Kraushaar und kleinem Schnurrbart hinter dem Herzoge bezeugt noch die nämliche Mode, wie der junge Höfling an derselben Tafel neben dem Großgespan und dem Kardinal Branda bei Masolino. Fast florentinische Kleidung dagegen mit dem charakteristischen Mazzocchio zeichnet den Dritten aus, und mit vollem Gebände schmückt der Cappuccio auch den Türhüter auf der Bank des Bischofshauses, mit dem Schlüsselbund in der Hand. Die nämliche Treue bewährt endlich die Schilderung der Armen und Kranken vor dem Bischof, von dem wir ausgegangen waren: die bleiche Betschwester voran, der wehleidige Unglücksmensch, dem die Eingeweide aus einem Schlitz im Leibe hervordringen, der Lahme mit einer Krücke und der Blinde hinterdrein, ja selbst der leprose Dickkopf mit seiner runden Kappe, die er über die Stirn bis auf die Augenlider gezogen hat, nehmen fast die Klienten der heil. Elisabeth von Hans Holbein in München voraus.

Die weitere Landschaft jedoch, die Stadtansicht im Hintergrund, die kleinen regelmäßigen pilzähnlichen Bäume und das konventionelle Gewölk am Himmel sind noch Überreste der heimischen Schulung des Malers, dem in Augsburg auch bei den feinsten Nachahmungswundern, in denen er mit seinen niederländischen Vorbildern wetteifert, nicht der Reichtum ihrer Palette und die saftige Vollkraft ihrer Farbstoffe zu Gebote standen. Schon sein Fleischton hält sich bescheidener in gleichmäßigem Durchschnitt und verwendet fast überall den rosigen Hauch, wie auch in den Gewändern ein helles Karmin etwas einförmig wiederkehrt. Um so zweifelloser beweist dies Paar von Tafeln seine

erstaunliche Leistungsfähigkeit in dem Erlernten, das er aus der Fremde mitbringt, und damit wohl die Tatsache, daß er frisch von den westlichen Nachbarn zurückgekommen war, als er (um 1460?) dieses Zeugnis seiner wertvollsten Errungenschaften seinen Landsleuten vor Augen stellte.

III.

Lucas Moser von Weil

Der gemeinsame Charakter der Altartafeln des Konrad Witz in Basel und des Hans Multscher in Ulm bestand in der plastischen Grundlage der Bildanschauung und dem Wetteifer der Malerei, mit ihren Mitteln die Wirkung von Skulpturwerken auf einer Schmuckwand wiederzugeben. Auf den älteren Baseler Tafeln überwog noch die Aneinanderreihung statuarischer Figuren, selbst in Kompositionen von zwei und mehr Beteiligten. Aber auch der Übergang zur Reliefauffassung konnte nicht zweifelhaft bleiben; besonders das Stück eines späteren Ganzen, die Begegnung Joachims und Annas bewies einen solchen Fortgang, der sich schon in der Befreiung Petri zu Genf von 1444 ankündigte. Auf den Sterzinger Tafeln herrschte 1456—58 immerhin das Vorbild der Reliefskulptur, während die Pietà von 1457 in Schleisheim gleichzeitig auch für die Ulmer Malerei die Nachahmung vollplastischer Gruppen bezeugte. Natürlich kamen diese Unterschiede damals um so weniger zum Bewußtsein, als es sich immer um Übertragung auf die Fläche handelte, bei der eine Auseinandersetzung mit dem goldenen Teppichgrund oder mit einem weitern Schauplatz des Vorganges stattfinden mußte. So durften wir uns nicht wundern, wenn bei Konrad Witz sowohl am Genfer Altar in dem Fischermärchen auf dem See, wie in dem Kirchen-Interieur mit kleinen Figuren zu Neapel oder der perspektivischen Raumumschließung größerer Gestalten in Straßburg, die malerische Bildanschauung als

solche zur Geltung kam. Dies sind Probleme der Tafelmalerei, die sich im engeren Anschluß an die Miniaturblätter entwickelte und schließlich in jene beim Altarschmuck zeitweilig bevorzugte Richtung einmünden mußte, wie schon die Straßburger Tafel und, wenn auch etwas anders, das Dreifaltigkeitsbild im Ulmer Münster bezeugen. Genau so stand in der Malerei unserer westlichen Nachbarn die Kunst des Altarmalers HUBERT v. EYCK den Erzeugnissen der Feinmalerei eines MELCHIOR BROEDERLAM und JAN v. EYCK gegenüber, bis dieser letztere (in der Pala-Madonna 1434) die Vermittlung vollzog. Selbst die große Kreuzabnahme ROGIERS VAN DER WEYDEN für die Schützengilde zu Löwen (jetzt im Escurial) bestätigte auch bei diesem Meister, der im Altärchen von Miraflores miniaturartige Tafeln lieferte, den Wetteifer mit bemalter Holzskulptur, bis er im großen Sakramentsaltar (in Antwerpen) die Verbindung seiner Figurenkompositionen mit perspektivischer Raumdarstellung konsequenter zusammenschloß. Das Altarwerk im Hospital von Beaune (zwischen 1443 und 1447), das sich unverkennbar der gewaltigen Schöpfung in Gent anreihen sollte, vereinigte wie dieses noch beide Richtungen getrennt, d. h. auf der Außenseite herrschte die plastische Vorstellung in festem Aufbau bis zur Statuenimitation grau in grau, auf der Innenseite die malerische Bildwirkung auf Grund der Miniaturen in Chorbüchern und Livres d'Heures mit ihrer vollen Farbenpracht und ihrer wandelbaren Fläche.

Diese Gesichtspunkte sind geeignet, entscheidend oder doch klärend weiterzuhelfen, wenn wir dem zuletzt besprochenen Denkmal, den beiden Tafeln mit der Ulrichslegende in Augsburg, die in keinem Zuge mehr das Vorbild der Skulptur verraten, nun den Magdalenenaltar des LUCAS MOSER in Tiefenbronn bei Pforzheim gegenüberstellen.[1]) Es ist ein Wandtabernakel von breiter Spitzbogenform und etwas über zwei Meter Höhe, dessen Basis mittels eines niedrigen, seitlich ausgekehlten Untersatzes auf die Mensa des Heiligtums aufsetzt. Diese (unten 167, oben 243 Centimeter breite, 35 cm hohe) Staffel ist kein Kasten mit Büsten darin, wie in Sterzing, sondern eine bemalte Tafel, auf der freilich

1) Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Fünfter Jahrgang 1899. (Text von Dr. ADOLPH BAYERSDORFER) 13 Tafeln u. Titelblatt.

ein Anklang an die Einstellung solcher Bildwerke noch überwiegt: über die Brüstung schauen je fünf Halbfiguren hervor, zu beiden Seiten des Erlösers in der Mitte. Zu seiner Rechten stehen die klugen Jungfrauen, die treulich des himmlischen Bräutigams harren; ihnen enthüllt er sich in strahlendem Glanz, aber mit schmerzvollen Zügen: „Venite benedicte", sagt die Aufschrift des flatternden Bandes. Zu seiner Linken flehen und jammern die Törichten, denen eine Wolke seinen Anblick verhüllt, während die Worte „Nescio vos" auf dem Schriftband sie abweisen. Innerhalb des Spitzbogens sind unten drei Darstellungen in Hochformat durch gemalte Rahmen gesondert, während das darüber abgeschnittene, durch ein Kranzgesims mit gotischen Bekrönungsgliedern in vergoldeter Holzschnitzerei noch etwas eingeschränkte Bogenfeld die vierte Darstellung aufnimmt. Dies Breitbild in der Höhe beginnt den Cyklus aus dem Leben der heiligen Magdalena mit der Fußwaschung beim Gastmahl des Pharisäers Simon. Die Fahrt nach Marseille, die Unterkunft der Heiligen in der Fremde und die Kommunion der sterbenden Magdalena in Aix schildert die Reihe der schmalen Tafeln darunter. Dazu gehört aber als unentbehrlicher Höhepunkt der Inhalt des Schreins, dem das Mittelbild als Verschluß dient. Dies teilt sich nämlich in zwei Flügel und öffnet den Einblick auf die Himmelfahrt Magdalenas: ein bemaltes und vergoldetes Holzschnitzwerk unter prächtigem Baldachin aus verschlungenen Zweigen, unter dem sieben Engel die Heilige in ihrem Fellkleide begleiten. Auf den beiden Innenseiten der Flügeltür erscheinen St. Lazarus in bischöflichem Ornat und St[a]. Martha, die das Salbgefäß übernommen hat, die Geschwister Magdalenens, statuarisch gedachte, doch gemalte Einzelgestalten auf goldenem Teppichgrund unter reichgeschnitzter Arkatur, in beträchtlich kleinerem Maßstab als das Schnitzwerk drinnen.

Kein Zweifel, daß hier eine Verbindung von Holzschnitzarbeit im Schrein des Wandtabernakels und Tafelmalerei vorliegt, die schon ursprünglich so beabsichtigt war, als das Werk dem Maler aufgetragen ward, der sich allein daran bezeichnet hat. „Die plastische Mittelgruppe müßte jedoch, wie WILHELM BODE hervorhebt, schon durch das Maßwerk im Abschluß des Mittelkastens als ein späterer Zusatz erkannt werden. Die Figur der Magdalena wie der Engel, welche sie emportragen, haben schon die rund-

lichen Formen, die anmutigen Köpfe, die reiche Faltengebung der schwäbischen Schule vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigen die nächste Verwandtschaft mit den Bildwerken zweier in dieser Zeit entstandenen Altäre derselben Kirche, des Familienaltares und des Muttergottesaltares; sämtlich tüchtige Arbeiten, jedoch ohne hervorstechende Eigentümlichkeit."[1]) Darnach wäre nur anzunehmen, daß das mittlere Tabernakel ursprünglich in denselben Architekturformen geschmückt war, wie die Seitenflügel und zwischen dem Stabwerk eine Statuette der heiligen Magdalena enthielt, oder daß eben dieser Bestandteil des Ganzen, vom Maler nicht mit geliefert oder vorläufig hineingemalt, erst später vollendet sei. Nur als Maler nennt er sich selbst in der ausführlichen Inschrift. Die beiden Randleistenflügel tragen an den äußeren Langseiten unter dem Anschein eines orientalischen (kufischen und hebräischen) Buchstabenornaments mit Gold auf grünem Grunde die Aussage über sich selbst und seine Kunst, sogar ganz klein in gotischen Minuskeln dicht darunter wiederholt. Rechts steht der Name „**lucas moser maler von wil maister des werk(s) bit got fir in**, links gegenüber **schri kunst schri und klag dich ser din begert ietz niemen mer so o we** (nicht frei von kleinen Ungenauigkeiten der Wiederholung oder späterer Hand), dann die allein in der Schnörkelschrift noch voll vorhandene Jahreszahl: 1431, die man bisher immer für 1431 gelesen hat, während wir angesichts der erhaltenen Form der dritten Ziffer kaum ganz sicher sind, ob sie nicht eine 5 sein soll, für die damals sehr verschiedene Formen vorkommen.

Es kommt deshalb darauf an, die Analyse des einzigen beglaubigten Denkmals von Lucas Mosers Malerei so vorurteilsfrei wie nur möglich vorzunehmen und auf Grund dieses Sachverhaltes erst zu versuchen, ihm seinen richtigen Platz in der Kunstentwickelung dieses Zeitraumes anzuweisen. Das Werk selbst läßt bei genauerer Aufmerksamkeit zwischen seinen einzelnen Bestandteilen einige Unterschiede des Stils und der Vortragsweise erkennen. Das Breitbild droben im Bogenfeld ist etwas altertümlicher und befangener, als die drei schmalen Legendenstücke

1) Gesch. der deutschen Plastik, Berlin 1887. S. 179. Vgl. übrigens die gemalte Darstellung auf dem Johannesaltar (Rückseite) Nr. 5 der Jubiläumsausstellung in Baden-Baden 1902.

in Hochformat darunter, und die Predella mit den Halbfiguren der klugen und törichten Jungfrauen ist offenbar die letzte Zutat, freier aber auch derber in der Formengebung wie in der Pinselarbeit. Innerhalb dieser Reihenfolge bemerkt man, daß die biblischen Personen, wie Christus und Petrus enger mit der Überlieferung der früheren Kunst zusammenhängen und gegen die frische Beobachtung der anderen, unmittelbarer aus dem Leben der eigenen Zeit herausgegriffenen Charaktere zurückstehen. Die Schilderung der Scenen und ihre Verbindung mit dem Schauplatz gibt zu ähnlichen Bemerkungen Anlaß. Im Bogenfelde[1]) wird noch der Goldgrund beibehalten, obgleich das Gastmahl des Pharisäers unter freien Himmel verlegt ist. Der Fußboden aber ist als weicher Wiesengrund oder Rasenplatz des Gartens gegeben, mit sorgfältigster Durchführung der einzelnen Gräser und Kräuter, der Blättchen am Stengel. Blühten auch Blumen dazwischen, so hätten wir die fromme Gewohnheit der Maler vom Anfang des 15. Jahrhunderts und früher hinauf, die Heiligen des Himmels, vor allem Maria mit dem Kinde und ihre auserlesene Gesellschaft nur auf blumiges Gefilde zu stellen. Aber wie lebensfröhlich ist der Einfall, leichte Gartenmöbel hinaus auf den Rasen zu bringen und vor dem spärlich am Spalier gezogenen Weinstock die Tafel zu decken; wie treulich wird auf dem sauberen, schwergewebten, aber etwas knappen Tischtuch das Brot, die Holzbricken, das Salzfäßchen und der rundbauchige Tafelaufsatz konterfeit; wie drastisch wirken die beiden verdeckten Schüsseln, die von der braven Hausfrau des Simon aus der Küche herbeigebracht werden, während rechts im hölzernen Kübel die Flaschen und Weinkrüge kühlen und frisches Quellwasser bereit steht. Dazu paßt es vortrefflich, wenn die sorgliche Schaffnerin, die man wohl gar als geschäftige Martha angesprochen hat, ihr Kleid in die Höhe gerafft hat und den Suppenlöffel wie ein Scepter schwingt. Nun wird sie staunende Zeugin des seltsamen Auftritts, daß eine reichgekleidete Dame mit pelzverbrämten Säumen und langen blonden Zöpfen herbeigekommen ist und niederknieend dem Gast des Pharisäers mit ihren Tränen die Füße benetzt und mit den eigenen Haaren wieder trocknet. Höchst anstößig und kom-

---

1) H: 69 × B: 163 cm

promittierend findet sie diesen Zwischenfall in ihrem Garten, und ebenso geht es den anderen. Der junge Schriftgelehrte flüstert schon mit Petrus, der ihm Auskunft gibt, wer die Person eigentlich ist, indem er mit dem Messer in der Hand über den Tisch zeigt. Sehr betreten, aber heuchlerisch und verschmitzt zugleich blickt der Pharisäer unter seiner Kappe hervor, hinaus ins Weite, damit die Augen weder Christus noch der Monarchin aus der Küche begegnen, und doch gleitet fast ein Lächeln um die Lippen. Der Beschauer, zu dem er hinausschaut, wird aber durch die seitliche Handbewegung bedeutet, wer der Schuldige sei: der fromme Sohn Mariens, der sogar den Arm ausstreckt und mit diesem Gestus die Worte begleitet, deren er die Sünderin würdigt, weil sie in Reue zerfließt. Artig und zurückhaltend bleibt selbst das schlanke, bewegliche Windspiel am Boden liegen, das sich links dem Weinkühler entsprechend in den leeren Winkel des Bildes hingestreckt hat. Alles hängt an dem Antlitz Christi und dem Ausdruck in seinen Zügen. Und während Petrus die Mundwinkel, ja die Augen wehleidig herabzieht, bleibt der Herr selber ruhig und heiter, mit sanftem Erbarmen über die Liebende. Das ist auch trotz der Befangenheit im überlieferten Typus erreicht, der nach Alter und Geschlecht abgewandelt auch bei Petrus und Magdalena wiederkehrt.

Der letzte Rest solcher Befangenheit in geheiligter Überlieferung scheint zu weichen, wo der Gottessohn selbst von der Erde verschwunden ist und die Geschichte seiner Freunde weitererzählt wird. Aber das Märchen vom Schicksal Magdalenas bringt neue Schwierigkeiten, je leibhaftiger der Maler versucht, die wunderbaren Ereignisse vor Augen zu stellen.[1]) Die Meerfahrt nach Marseille kämpft mit dem engen Rahmen der Tafel, wie mit dem ungewohnten Element und dem Fahrzeug, dessen Insassen aus der Nähe gesehen werden sollen, weil der fromme Beschauer sie bei Namen nennen will. In einem Segelboot, an dem die Hauptsache, das Segel, fehlt, sitzen um den Mastbaum mit lustig wehendem Wimpel die fünf wohlbeleibten Genossen des Abenteuers, und mächtige Goldscheiben um ihren Kopf machen sie kenntlich:

1) Die Höhe aller Flügel ist je 149, die Breite der äußeren unten 59, oben 45 cm, der inneren je 45 cm

St. Maria Magdalena und St. Maximin, St. Lazarus, St. Martha und St. Cedonius. Ja, der Bruder Magdalenens hat gar die Mitra vom Haupte gelegt und ist so eifrig im Gespräch herumgedreht, daß wir nur die Tonsur mit dem Haarkranz, Ohr und Wange zu sehen bekommen, dagegen desto mehr von den prächtigen Stoffen des Ornats. So fahren sie, wohl von unsichtbaren Mächten getrieben, dahin, während andere Schiffe mit geschwelltem Segel mühsam an dem Felsen mit kahlem Baum vorbeisteuern oder auf hoher See kreuzen. Die Oberfläche des Wassers ist lebhaft, wenn auch allzu regelmäßig, gekräuselt, und das Engerwerden dieses hellen Schaumnetzes gegen die Ferne zu beobachtet, bis hinein in das Reflexlicht auf dem Wasserspiegel im Hintergrund. Dort aber schließen felsige Höhen, zwischen denen Flußläufe sich hervorwinden, den Schauplatz ab. Eine Stadt am Ufer, dem niedrigen Werder rechts gegenüber, Schlösser hier und da auf den bewaldeten Kuppen fordern die Frage heraus, welche Erinnerungsbilder dem Maler wohl vorgeschwebt haben, der das weite Meer doch sichtlich als Binnensee denkt. Der Bodensee oder der Vierwaldstätter und seine Nachbarn in der Schweiz bieten für den Gesamteindruck jedenfalls genug, wie jedes Flußufer für die Einzelheiten in ihrem konventionellen Zuschnitt, um der Annahme einer weitergehenden Kenntnis der Adria oder gar des mittelländischen Meeres zu entheben. Viel wichtiger als diese geographischen Indicien ist die Wiedergabe des Lichteffekts auf dem durchsichtig grünen Wasser und die malerische Verwertung des Überblickes bis zum hochgelegten Horizont auf Grund der Gegebenheiten vorn, besonders der tiefen Farben des Schiffes, der Gewänder und der hellen Köpfe mit weißen Hauben und Bischofsmützen, ja goldenen Nimben dazu.

Nicht minder überraschend ist der hochaufgebaute und ineinander geschobene Schauplatz des nächsten Bildes. Fast intimer verrät sich die Bekanntschaft mit den Forderungen des nassen Elementes an dieser Ecke eines hohen Bollwerks mit festem Quadergefüge, das links in den See hineinragt und Eisenringe zum Anbinden der Fahrzeuge trägt. Steinerne Stufen führen zu einem schmalen Vorplatz, den rechts schon der Strebepfeiler einer gotischen Kirche, deren Strebebögen über dem Seitenschiff weiter oben hervorsehen, so nah begrenzt, daß der bestimmte Eindruck

einer wirklich vorhandenen Landungsstelle einer winkligen kleinen Uferstadt erweckt wird. Hier ist auf rohen Holzpfosten ein Pultdach mit Schieferplatten gegen den Zinnenkranz jenes Bollwerks gelehnt. Unter ihm haben die Ankömmlinge für die Nacht einen Unterschlupf gesucht. Da sitzt hinter dem vorderen Pfosten an der Mauer S. Cedonius Eps. und stützt das Haupt in die Hand; er ist eingeschlafen, ohne seine Mitra abzulegen. S. Maximin hockt hinten in der Ecke, die weiche Kappe gestattet bequemere Lage; die Hände sind fröstelnd in die Ärmel geschoben. Schwankenden Hauptes nickt Martha vornüber, während sie doch noch für den Bruder sorgt. Lazarus hat sichs bequem gemacht; seine Mitra steht am Boden, und er selbst lagert barhaupt mit gekreuzten Armen auf dem Schoß der treuen Schwester, deren Hand in sein Damastgewand greift, um einen Halt zu haben. Glückliche Beobachtung, der es nicht an Humor fehlt, und kühne Verkürzungen, die freilich nicht volle Auskunft über alle Körperteile geben, gewinnen unsere Teilnahme für die unbequeme Lage der Heiligen auf ungastlichem Boden. Aber den Hauptreiz bildet auch hier das malerische Motiv und das Stillleben unter dem niedrigen Dach. Die Hauptperson fehlt. Magdalena nämlich erscheint droben im Obergeschoß, wo neben dem Kirchendach der Söller des anstoßenden Palastes mit vierteiligem Fenster den Einblick in das Schlafgemach gewährt. Dort sehen wir das Fürstenpaar, nur mit Nachtmützen bekleidet, bei offenen Läden unter ihrer Decke liegen. Die Fürstin richtet sich auf und faltet fromm die Hände, wie die Heilige mit strahlendem Schein um ihre weiße Kräuselhaube mit hohem Gebände, an die Bettstatt und das Nachttischchen tritt und in lebhafter Gestikulation für die Aufnahme der ungebetenen Gäste in die Fürstenwohnnng plaidiert.

Es ist ein hohes Steinhaus, zu dem der Vorhof mit Zinnenkranz gehört wie die anstoßenden Trakte mit Schieferdächern und gotischen Dachluken, aus deren einer ganz lustig das intimste Stück männlicher Leibwäsche heraushängt. Den Hausteinrahmen dieses breiten Söllerfensters gegenüber ist ein Nachbarhaus als Fachwerkbau mit Holzdach angereiht, hinter einem Bäumchen mit glänzenden großen Blättern südlicher Herkunft gar eine luftige Loggia als Ausguck ins Freie gegeben, und auf dem Kuppelturm, der als letztes Wahrzeichen der Örtlichkeit aufragt, glänzt statt

des Kreuzes der Halbmond. Die Verbindung zweier Scenen, auf der Straße unten und im Palaste droben, bezeichnet ein Wagnis, wie es selbst in MEMLINGS Ursulalegende noch besondere Anerkennung findet, und hier im Kampf mit neuen Schwierigkeiten der Raumdarstellung unternommen ward.

Die perspektivischen Kenntnisse des Malers, die das Gelingen solcher Einfälle voraussetzt, geraten freilich zusehends in die Brüche, wenn er im anstoßenden Bilde sogar das Innere der Kirche durch ein offenes Portal zu zeigen versucht, damit wir Zeugen der Kommunion Magdalenas werden. Die sterbende Einsiedlerin wird von Engeln aus ihrer Wüsteneinsamkeit in die Kathedrale des hl. Maximin nach Aix getragen und empfängt aus den Händen des befreundeten Bischofs die letzte Wegzehrung. Das geschieht in jener Kirche, deren gotisches Strebewerk schon das vorige Bild zeigte, und mit hartnäckiger Konsequenz, wie an der Wasserkante drüben, setzt der Maler auch hier den Zusammenhang des Schauplatzes fort, weil er die zwingende Überzeugungskraft solcher greifbaren Gegenständlichkeit und festgefügten Lokalität wohl an sich selber erfahren hat und als Bedürfnis der wirklichkeitsdurstigen Generation empfindet, der er angehört und für deren Erbauung er arbeitet. Es ist ein einziger Komplex von Baulichkeiten, den beide Bilder enthalten, ja die Meeresküste mit dem Boot der ersten Tafel gehört trotz der trennenden Rahmenleiste dazu und eröffnet ein Bildganzes, das mindestens ebensoviel Einheit malerischer Art besitzt, wie MEMLINGS Breitbilder in München und Turin mit dem ganzen Leben Christi oder Mariens, oder richtiger ein Ausschnitt aus diesen kaum übersehbaren Schauplätzen. So vergessen wir über dem Wert der Gesamtanschauung die Unvollkommenheiten und Fehler der schwierigsten Darstellung am Ende, wo der spitzbogige Rahmen des Tabernakels die letzten Architekturteile wegschneidet, die man ungern entbehrt, sowie man über den Kirchenbau, der sich auftut, genauere Auskunft verlangt, als die malerische Ansicht und die scharfkantige Körperlichkeit an sich erforderten. Die Bestandteile dieses Gotteshauses sind wieder so verschieden unter einander, und ihre Verbindung an einem Exemplar so eigentümlich, daß abgesehen von dem Ungeschick der perspektivischen Konstruktion, die von mindestens drei verschiedenen Standpunkten ausgeht, doch der Eindruck einer

Reihe ganz bestimmter Studien nach der Wirklichkeit entsteht. Diese verschiedenen Bestandteile erzählen eine Baugeschichte, die wieder auf Bedingungen einer Gegend in deutschen Landen weist. Der Kern des Langhauses, dessen Arkaden wir zu sehen bekommen, war eine romanische Pfeilerbasilika und gehört doch wohl der Hirsauer Schule an, die jeden Bogen rechtwinklig umrahmt; halbrunde Vorlagen besetzen die Stirnseite der Pfeiler und steigen zwischen den Bogenöffnungen empor; dieselben Wulste gliedern auch die Laibungen der schweren Rundbogen und reichen bis auf den Boden herab; nur die stark abfallende Schräge des Simses, das sie in Kämpferhöhe durchbricht, ist eine Ungenauigkeit des Malers, wie die Fensterpartie über den Arkaden. Aber dies alte Mittelschiff ist mit helleren Seitenschiffen versehen, und zwar in spätgotischer Zeit, deren Maßwerk mit Fischblasen an den Fenstern, mitsamt ihren gemalten Scheiben und Einfassungen wiedergegeben ist. „Spätgotisch" in derber süddeutscher Behandlung ist auch die äußere Umkleidung, soweit wir sie zu sehen bekommen, wie das Strebewerk am Dach im vorigen Bilde, so hier die Stirnseite vor dem Seitenschiff links und das Portal mit seinem breiten gedrückten, ungegliedert durchlaufenden Spitzbogen. Wo wir den aufsteigenden Giebel erwarten, endigt die Mauer über dem Eingang freilich horizontal; aber das Dach dahinter ist auch dem entsprechend nach vorn abgewalmt und mit einem Kreuz auf kugligem Knopf geschmückt, sodaß die Sache gewissermaßen Sinn und Verstand behält. Die Kahlheit der Stirnseite wird durch plastischen Schmuck aufgehoben, der, mit außerordentlicher Sorgfalt gemalt, üppige Kohlblattknollen am umlaufenden Rundstab des Portales zeigt und auf der Höhe, wo dieser Stab sich gleich einer starken Ranke zum Knoten schlingt, ein Kruzifix trägt mit ebensolchem Kohlblattwerk, das zu Füßen und zu Häupten der schlanken weichen Gestalt des Erlösers in malerischer Fülle hinauswuchert. Zur Seite dagegen, zwischen Portal und Nebenschiff-Fenster erhebt sich der Rundstab wie ein Kandelaber in drei Absätzen über dem dreigliedrigen Sockel und Schaft. Zuunterst sitzt über ähnlichem Laubwerk ein Affe, der mit einem toten Hahn zu spielen scheint; er selbst aber ist mit einem Halsringe gefesselt und die Kette läuft empor zum nächsten Absatz, wo ein nackter, nur mit leichtem Lendentuch bekleideter Mann sie

festhält. Die muskulöse Gestalt beugt sich vorn über, und hebt die rechte Schulter empor, als trüge sie die Last der nächsten Konsole, auf der die Statuette der Madonna mit dem Kinde unter einem Baldachin aus luftigem Stab- und Maßwerk, als höchste Bekrönung des Ganzen steht. Dies steinerne Bildwerk, dessen symbolische Bedeutung als Triumph des christlichen Ideals über die dunkeln Mächte der Sinnlichkeit nicht zweifelhaft sein kann, wird in der geschmeidigen Nachahmung des Malers, doch als alt und beschädigt geschildert: der Kopf des nackten Mannes ist halb weggeschlagen, die Ecke am rechten Ellenbogen abgestoßen und ebenso die Spitze des vortretenden linken Fußes. Oder haben auch diese Bruchstellen ihren symbolischen Sinn, wie heidnische Götterbilder beim Erscheinen des Christkindes zusammenstürzen? Mag sein; aber auch der Stil der Madonnenfigur selber ist altertümlicher, als wir nach den handelnden Personen auf diesen Gemälden erwarten, und mutet uns fremdartig an durch seine Formensprache, die wie alle diese Skulpturteile mit unbezweifelbarer Hingebung und Liebe so nachgebildet ist, wie das Original vor den Augen des Malers sie darbot. Unmittelbar daneben findet sich im Durchblick durch offene Teile des Kirchenfensters das erstaunlichste Nachahmungswunder und das komplizierteste Kunststück seiner perspektivischen Überraschungen, das als Geduldsprobe nichts zu wünschen übrig läßt. Wir schauen durch dies Fassadenfenster und eine im rechten Winkel anstoßende Öffnung, in der ein offenes Buch auf der Steinplatte liegt, an deren Rand gar eine eingegrabene Inschrift gelesen sein will. Jenseits hockt in der Ecke des Chorgestühls ein Geistlicher mit winterlicher Kappe um Ohren und Hals, mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund, als müßte man ihn schnarchen hören, wenn man näher tritt.

Gerade diese Darstellung der Kommunion Magdalenas durch den Bischof Maximin von Aix gewährt die einzige Gelegenheit, die ganzen Figuren des Meisters LUCAS MOSER kennen zu lernen, ja den stehenden Kirchenfürsten im Ornat sogar mit dem nackten Körper der von Engeln getragenen Büßerin zu vergleichen. Aber diese beiden Gestalten werden, so liebevoll und andächtig die Scene geschildert ist, doch durch die Unruhe der perspektivischen Raumformen bedrängt, in deren Überschneidungen der Maler sie hinein-

bringt. Die realistische Konsequenz des Schauplatzes stört die ausdrucksvolle Handlung noch mehr, als auf der Straßburger Tafel von KONRAD WITZ die lesend und hörend bei einander sitzenden Katharina und Magdalena. Aber diese Tatsache bezeugt eben, daß LUCAS MOSER von Weil hier schon bei dem nämlichen Stadium der Entwicklung angekommen ist. Desto besser eignen sich für die Beurteilung der Gestalten dieses Meisters allein die beiden Innenflügel des Schreins mit S. Martha und S. Lazarus, die auf schmalem Vordergrund, den ein niedriger Mauerrand nach hinten begrenzt, also in freier Luft, vor dem goldenen Teppichgrund stehen, den oben das meisterhafte vergoldete Schnitzwerk bekrönt. Es sind gedrungene, untersetzte Körper, die uns gezeigt werden, von kräftigem Knochenbau und gesundem Fleisch, wie die runden Köpfe und vollen Wangen der Heiligen auf den Legendenbildern sie nicht anders erwarten ließen. Und dazu stimmen auch die klugen und törichten Jungfrauen drunten an der Predella, mit ihrer etwas derben, aber blühenden, ja üppigen Schönheit, die mehr Anlagen zu sinnlichem Genuß als zu geistlicher Einkehr vermuten läßt. Sie sind das unverhohlene Bekenntnis der Weltlust ihres Malers im Gegensatz zu dem wehleidigen Bräutigam in ihrer Mitte und eben dadurch das letzte vollste Zeugnis seiner fortgeschrittenen Kunst, im Vergleich mit den altertümlichen Überresten hieratischer Askese, von der seine Laufbahn ausgegangen sein muß. Die breiten, fleischigen Hände mit fest zugreifenden, stumpf endigenden Fingern; die feisten Wangen und die schweren Augendeckel, die großen, unter dem Kopfputz oben umgebogenen Ohrmuscheln[1]) sind lauter Kennzeichen des lebensfrohen Geschlechts, dessen Sinnesart auch in der Kunst dieses Meisters siegreich durchbricht.

Wer sich vorurteilsfrei nach verwandten Erscheinungen auf deutschem Boden umschaut, der wird auf Grund dieser letzten Gestalten des Tiefenbronner Altares nur die gleich üppigen Menschenkinder des Kölner Dombildes, die Madonna mit dem Veilchen im erzbischöflichen Museum und die Heiligen Magdalena, Cornelius

1) vgl. F. v. REBER, die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei (Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wiss. 1894 Heft III. S. 363 f.).

und Antonius Abbas, oder Katharina, Hubertus und Quirinus aus S. Lorenz (jetzt in der Pinakothek zu München) herbeiziehen können. Das sind aber die glücklichsten Schöpfungen des STEFAN LOCHNER, der um die Mitte der dreißiger Jahre von seiner Heimat Meersburg am Bodensee, gegenüber Konstanz, wo er sicher geschult wurde, an den Niederrhein gewandert war, da er seit 1438 spätestens in Köln ansässig gewesen sein muß, um 1448 zum Ratsherrn gewählt zu werden[1]), — d. h. das unzweifelhafte künstlerische Eigentum eines Malers aus oberrheinischer Schule. Und vergleicht man diese Leistungen STEFAN LOCHNERS, unter denen dem Stile der Gestalt und der Breite der Draperie nach nicht das Dombild, sondern die Madonna mit dem Veilchen als freieste erscheinen muß, mit dem Tiefenbronner Altar von LUCAS MOSER, so fallen in den Kölner Werken noch mehr Befangenheiten auf, in der Verschiedenheit des Maßstabes innerhalb einer Komposition, wie die stehenden Figuren des Dombildes links und rechts hinter den knieenden Königen oder auf den Flügeln, die Kurzbeinigkeit S. Quirins und seiner Waffenbrüder.[2]) Das Todesdatum STEFAN LOCHNERS 1451 hat diese Ungleichheiten seiner Gestaltung immer zur Genüge erklärt. Bei LUCAS MOSER von Weil, dessen Typen so verwandt sind, ist von dergleichen Halbheit des Realismus kaum etwas zu spüren. So kommen wir durch diesen Vergleich zu einer unabweisbaren Alternative: ist das Datum des Tiefenbronner Altares wie bisher 1431 zu lesen, so gebührt LUCAS MOSER der Vortritt, und es ist die oberrheinische Malerschule, die das Grundkapital für den Kölner Aufschwung zwischen 1438 und 1451 geliefert hat, als deren alleiniger Träger am Niederrhein STEFAN LOCHNER aus Meersburg vom Bodensee dasteht. Wäre dagegen wirklich die Lesung der Jahreszahl auf LUCAS MOSERS Inschrift als 1451 zuzulassen, so stünden die Tatsachen in Köln natürlich nicht anders, nur hätten wir im Todesjahr des Konstanzer Meisters am Niederrhein zugleich ein Zeugnis für das Fortbestehen und die Weiterentwicklung der oberrheinischen Schule in dem Altarwerk des Malers von Weil der Stadt im Kirchlein zu Tiefenbronn bei Pforzheim. Denn die Zugehörigkeit beider zu einer und derselben

---

1) C. ALDENHOVEN, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, p. 150.

2) Sie ähneln darin den Kartenkönigen und Helden der Wandmalerei in Zwingenberg am Neckar, die aus einer spätern Zeit nach 1421—24 stammen.

heimatlichen Kunst ist trotz mancher Abwandlung, die sie unter so verschiedenen Bedingungen erfahren haben, ganz zweifellos.

Bei Stefan Lochner ist ja die Anpassung an den niederrheinischen Kunstbetrieb und die Kölnische Malweise nicht nur, sondern auch an die Gefühlsart und den Vorstellungskreis der älteren Schule seit Meister Wilhelm oder Hermann Winrich immer hervorgehoben worden, ja vielleicht mehr als billig betont, wo es galt, die Einheit der Kölnischen Tradition zu erweisen. Heute kann auch die andere Seite nicht umhin, in ihrer ganzen Stärke hervorzutreten, sowie wir die nämlichen Gesichtspunkte walten lassen, unter denen auch die übrigen Meisterwerke der oberrheinischen Kunst betrachtet wurden. Man lege sich nur einmal angesichts der Außenflügel des Kölner Dombildes, das aus der Ratskapelle stammt, die Frage vor, auf welcher künstlerischen Grundanschauung diese Jungfrau Maria am Betpult und dieser Engel Gabriel mit Scepter und Schriftblatt beruhen? Auf schmalem Grunde knieen die Gestalten vor dem hellen Vorhang, der hier nicht einfach mehr der Goldgrund der Tafel ist, sondern in aller Ausführlichkeit als kostbares Gewebe an Ringen auf einer Stange hingehängt erscheint, d. h. als eine absichtlich eingeschobene Folie, die den übrigen Raum, dessen Tür zur Rechten, dessen Balkendecke oben, wie der Fußboden unten vorhanden sind, mit voller Berechnung ausschließt. Dadurch heben sich die Körper vollrund und selbständig heraus wie Skulpturwerke, deren Nachahmung und Stilcharakter hier ebenso deutlich bewahrt wird, wie bei Konrad Witz auf dem Basler Altar und bei Hans Multscher auf den Sterzinger Tafeln. Ja, der Engel mit Chormantel und Pectorale spannt seine Flügel so ungleich aus, nur um in die Bedingungen des beschränkten Kastens einzugehen, so daß die Starrheit dieser fremden Glieder erst recht ins Auge fällt. Und, wie verwandt bleibt auch die malerisch überlegene Wiedergabe mit der Heimatskunst, die noch Hans Multschers Verkündigung als Beispiel der Ulmer Reliefskulptur darbietet.

Die Maria der Sterzinger Verkündigung hat freilich keine Ähnlichkeit und bequemt sich der Flächenanschauung mehr an als Lochners; dafür aber hat eben diese statuarisch gedachte Beterin in der Bildung ihres Kopfes wieder viel Verwandtschaft mit Multschers Heiligenfiguren und selbst der Faltenwurf ihres

Mantels ganz ähnliche Motive, wie jene Ulmer Holzfiguren, die charakteristisch noch die Geschlossenheit der Flächenbehandlung im Stein beibehalten und von den tiefen Furchen und knittrigen Brüchen des spätern Schnitzerstiles noch nichts wissen. Wer aber auch im Innern des Dombildes den monumentalen Aufbau der Mittelgruppe zu rühmen weiß, der muß sich auch klar machen, daß dieser Vorzug allein der statuarischen Auffassung verdankt wird, die der Malerei der oberrheinischen Meister eben damals überall zu Grunde lag, wo sie berufen ward, Altartafeln für die Kirchen herzustellen und mit der Wirkung des plastischen Schmuckes zu wetteifern, während eben diese Körperlichkeit und Ruhe den Kölnischen Malern vor STEFAN LOCHNER gerade ferner gelegen war denn je.

Die nämliche Neigung zu statuarischer Rundung und körperhafter Wucht der Einzelfiguren macht sich auch bei LUCAS MOSER auf den letzten Tafeln seines Magdalenen-Altars bemerkbar; sie zeichnet die Innenflügel neben dem Schrein, wie die Gruppen der klugen und törichten Jungfrauen hinter der Brüstung des Sockels aus. Nirgends begegnen wir in ihrem Umkreis wieder so glücklicher Wiedergabe des auf sich selber beruhenden, ganz nur in sich beschlossenen Daseins, wie in der dunkeln Gestalt der Martha und der hellen des Bischofs mit seinem majestätischen Mantel und dem schweren Krummstab gegenüber. Sie erheben stillen, aber nachhaltigen Einspruch, wenn man LUCAS MOSER nicht im Zusammenhang mit der monumentalen Kunst, der Wandmalerei und Kirchenskulptur hat denken wollen, sondern damit auszukommen glaubt, ihn aus der Miniaturmalerei und Kleinarbeit herzuleiten.[1]) Sie sind freilich nur in halber Lebensgröße gegeben und ohne die Härten unmittelbarer Nachahmung von Stein- oder Holzplastik durchaus malerisch in ihrem Stil; aber die Pergamentblätter eines Passionale enthalten wohl nie Erscheinungen von so ruhevoller Leibhaftigkeit, es sei denn, daß ihre Vorlagen eben selbst der Monumentalkunst angehörten. Aber sie sind auch, wie die Halbfiguren der Predella, sozusagen MOSERS letztes Wort an diesem Altarwerk. Ganz anders liegt die Sache, wenn wir nach seiner künstlerischen Herkunft fragen. Dann tritt der Hinweis auf die Buchmalerei

1) REBER a. a. O. u. „Hans Multscher v. Ulm" S. 62.

vielleicht in sein volles Recht. „MOSERS Kunst ist unverkennbar aus der Miniaturkunst entsprungen, sagt REBER, wie die Tafelkunst der Schule von Brügge." Wie aber dies letztere eben nur von JAN v. EYCK, gewiß aber nicht so ausschließlich, vielleicht überhaupt nicht, von HUBERT v. EYCK und seiner Tafelkunst in Gent behauptet werden kann, so läßt auch das erstere vielleicht noch andere Quellen der Anschauung offen, deren Natur wir seinen Gemälden abzufragen hätten. Es muß einen Übergang geben zwischen jenem Anfang und diesem Ende in Tiefenbronn.

Für die Annahme, daß LUCAS MOSER zu jenen Malern gehörte, die von der Illuminierkunst ausgingen und den Miniaturstil in die Tafelmalerei übertrugen, spricht zunächst die noch unentwickelte Gesamtform eines flach an die Wand gedrückten Altares, die ohne eigentliche Architektonik auszukommen sucht. Wenn die beschränkten Verhältnisse an der Stätte seiner Wirksamkeit, d. h. der Mangel verschiedenartiger Künstlerkräfte in Weil der Stadt, mit verantwortlich dafür sein mag, so zeigt doch die Art und Disposition der Bilder noch die Gewohnheiten der intimeren Anschauung, die mangelnde Rücksicht auf klare Wirkung schon bei weiterem Abstand des Beschauers und die kleinliche Sorgfalt der Einzelausführung, die an dem Bestimmungsort in der mäßig beleuchteten Dorfkirche garnicht zur Geltung kommen kann. Die Hauptsache bleibt jedoch die Temperatechnik mit Öllasuren. Die genaue Untersuchung durch Professor HAUSER in München hat ergeben: „Die sechs Tafeln, aus denen das Altarwerk besteht, sind aus Eichenholz, das mit einer pergamentierten Tierhaut (Pferd oder Maultier) überspannt ist. Auf dieses derbe Pergament ist der Kreidegrund aufgetragen und dieser vergoldet, wahrscheinlich über die ganze Bildfläche; nur für einzelne Partien, wie das Wasser und das Kirchendach, hat der Künstler Silberunterlage gewählt." Dieser Befund von Werkstattgepflogenheiten veranlaßte ADOLPH BAYERSDORFER, auf die oberitalienische Kunstübung hinzuweisen und bei LUCAS MOSER die Kenntnis ihrer Werke, hauptsächlich des GENTILE DA FABRIANO und des VITTORE PISANELLO vorauszusetzen.[1]) Gehen wir diesem kurz hingeworfenen Winke nach, so bestätigt sich allerdings die Ähnlichkeit in der „weich vertriebenen Malerei"

1) Text der Publikation von 1899.

und einer „gewissen Tonigkeit des gebrochenen bräunlichen Kolorits“. Dann aber sind es vor allem die Typen der biblischen Personen, der Kopf seines Christus, seines Petrus und seiner Magdalena im ersten Bilde droben, deren Herkunft von GENTILE DA FABRIANO mit einiger Wahrscheinlichkeit dargetan werden könnte. Doch müßten wir schon zu den frühesten uns erhaltenen Tafeln des umbrischen Meisters zurückgreifen, der die oberitalienische Malerei im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts so entschieden gefördert hat. Die jetzt in der Brera zu Mailand befindlichen Fragmente mit der Krönung Marias und mit vier einzelnen Heiligen, die aus seiner Heimat Fabriano herstammen, könnten am ehesten angerufen werden. Der Kopf des Petrus bei MOSER hat viel vom alten Joseph bei GENTILE, und dem schlafenden Fürsten auf dem Söller dürften sich bärtige Männer sonst bei ihm vergleichen. Die Übereinstimmung mit VITTORE PISANELLO dagegen vermag wohl kaum noch einzuleuchten. Vollends fehlt jeder greifbare Zusammenhang mit der schwungvollen Stilisierung der Figuren und vor allem der Draperie GENTILES, deren gotische Bogenlinien sowohl bei den alten Kölnern wie bei MELCHIOR BROEDERLAM anzutreffen sind, dem LUCAS MOSER jedoch kaum irgendwo nachhängen, es sei denn in der Erscheinung des himmlischen Bräutigams. Die schweren Stoffe, die er bevorzugt, hindern schon an sich solche Weichheit der Schwingungen, und die Unbekanntschaft mit der Verwertung des Goldgrundes zur Stoffmusterung, die GENTILE so sehr liebt, bezeugt wohl ebenso, daß diese Goldschmiedsgewohnheiten, die gewiß noch den Papst Martin V. 1417 auf der Rückkehr von Konstanz in Brescia so sehr für den Umbrer einnahmen, mit der Schulung des LUCAS MOSER nichts zu schaffen hatten. Bei den großen Heiligenscheinen mit eingegrabenen Strahlen und Namensumschriften kann ebensowenig an den Einfluß dieses Vorbildes gedacht werden, da sie überall damals in Deutschland vorkommen; eher vielleicht bei der Nachahmung orientalischer Buchstabenornamente, die GENTILE gewiß in Venedig kennen gelernt hatte und vielfach verwendet. Nirgends indes kommen die zarten Schleiertücher vor, die dazu gehören, und wenn man wissen will, wie LUCAS MOSER sich so feinen schmiegsamen Hüllen gegenüber benimmt, so bleibt man auf die Statuen-Imitation an der Kirchenfassade angewiesen. Die Madonnenstatuette und der nackte

Träger dieses Wahrzeichens gewähren solche Beispiele; aber gerade sie überraschen andererseits durch die Fremdartigkeit des Skulpturwerks, das hier wiedergegeben wird.

Die muskulöse, doch geschmeidige Figur „des antikischen" Götzenbildes würden wir am ehesten im Umkreis der italienischen Renaissance suchen, und sie vertrüge sich wohl mit Marmorarbeiten des Domes von Mailand. Die Madonna läßt gewiß keine Möglichkeit, sie auf deutschem Boden anzutreffen, und die oberitalienische Kunstübung, von der Bayersdorfer redet, wäre vielleicht näher dahin zu charakterisieren, daß die Schulgewohnheiten des Giovanni Balduccio, mit ihren Anklängen an Nino Pisano hervortreten, wie sie während der letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts sowohl im Mailändischen wie an Grabmälern Veronas, Paduas und Venedigs vorkommen. Auch diese Madonna ist noch frei von dem Überschwall fließender Draperie und nachschleppender Gehänge, die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts so beliebt ward, wie in Mailand die 1419—1421 vollendete Statue Papst Martins V. im Dome beweist. Damit aber dürften alle Anklänge an die oberitalienische Kunst erschöpft sein, und was von ihnen in der eigenen Malerei des Lucas Moser übrig bleibt, wenigstens am Tiefenbronner Altar, soweit zurückliegend erscheinen, daß kaum noch eine unmittelbare persönliche Bekanntschaft mit Gentile da Fabriano, der seit 1421 in Florenz weilt und 1428 in Rom gestorben ist, angenommen werden darf.

Auch Bayersdorfer anerkennt daneben „den Zusammenhang mit der überkommenen Kunst, d. h. der sogenannten älteren Kölner Schule"[1]), in Mosers Werk. Mit dem einzigen Worte „sogenannt" weist er aber das wirklich Kölnische zurück. „Es ist kein Zweifel, schrieb auch Janitschek[2]), daß Lucas Moser auf seiner Wanderung nach Köln gekommen ist; einzelne seiner Frauentypen und die Magd im Gastmahl erscheinen wie herausgenommen aus Bildern der Schule Meister Wilhelms." Ich muß gestehen, daß auch ich dahin nicht zu folgen vermag und an Verwechslungen mit solchen Werken glaube, die bereits der Lochner-Werstatt angehören müssen, oder mit dem Gemeingut, das damals auch

1) Vgl. Text der Publikationen von 1899.

2) Janitschek, H., Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1890 S. 245.

in den Gegenden des Mittelrheins verbreitet war, die MOSERS Heimat schon näher lagen. Man vergleiche nur einmal das Altarbild aus der Kirche von Ortenberg in Oberhessen mit der heiligen Sippe, dann die Geburt Christi und die Anbetung der Könige und endlich die Heiligen Ottilia, Barbara, Agathe und Walpurgis, sämtlich in der Galerie zu Darmstadt, die im „Klassischen Bilderschatz“ von REBER und BAYERSDORFER (Bl. 49. 631. 217) bequem zur Hand sind, aber meines Erachtens als Arbeiten der „Mittelrheinischen Schule“ nicht um 1400, sondern um 1420—30 datiert werden sollten, zumal wenn die Madonna mit der Erbsenblüte (Kl. Bilderschatz 745) aus dem Germ. Museum in Nürnberg, die so viel reiner altkölnisch ist, die Zeitbestimmung „um 1420“ trägt. Sie alle zeigen noch über ihren schlanken Gestellen jene gotischen Faltengehänge, von denen oben die Rede war, und zwar zum Teil in so manierierter Übertreibung, wie sie nur Nachzüglern einer Mode eigen zu sein pflegt. Dergleichen Schulgewohnheit der älteren Kunst ist LUCAS MOSER von Weil schon durchaus fremd geworden. Wir haben also, außer der Verwandtschaft der Typen, die Grundlagen seiner Kunst doch anderswo zu suchen.

Um den Abstand vollauf zu ermessen, der die Gestaltenbildung in dem Tiefenbronner Altar von der überkommenen Gewohnheit der sogenannten älteren Kölner Schule trennt, betrachten wir ein wenig beachtetes, aber äußerst wichtiges Tafelbild im Museum der Stadt Solothurn, die „Madonna in den Erdbeeren“, die dort gewiß mit gutem Recht einem „Oberrheinischen Meister“ zugeschrieben, wenn auch im Einklang mit der landläufigen Chronologie jener Kölnischen Beispiele zu früh datiert wird.[1]) Ums Jahr 1420 kann solch ein vorgeschrittenes Werk verwandter Richtung noch nicht entstanden sein, wenn die soeben genannte Madonna mit der Erbsenblüte in Nürnberg um 1420 angesetzt wird. Es ist schon eine Madonna im Rosenhag; aber auch mit der großen Krone auf dem Haupt, die mit der traulichen Einsamkeit in ihrem Gärtlein, ohne Heilige und ohne Engel, kaum noch stimmen will. Die Jungfrau sitzt in schlichtem roten Kleid und

1) Interims-Katalog von 1902 Nr. 201. Kunsthistorische Gesellschaft für photogr. Publikationen 1903. Tafel V. H. 1,45, Br. 0,85 m Holz.

blauem Mantel, der die Knie bedeckt, auf dem Rande eines Erdbeerbeetes, das nach vorn von einer Holzplanke gehalten wird, während auf der Rückseite ein Spalier errichtet ist, an dem sich Rosenstöcke ausbreiten, mit roten Blüten auf der einen und weißen auf der andern Hälfte, mit zahlreichen Vögeln auf den Zweigen und Stäben. Auf dem Schoß hält sie ein schwarzes Gebetbuch, dessen aufgeschlagene Pergamentblätter mit hebräischer Schrift bedeckt sind, in stehender Haltung gegen die linke Hand. Nun aber schaut sie vom Lesen auf und reicht eine volle weiße Rose, die sie gebrochen hat, dem Söhnchen herab, das neben ihr auf dem Grunde sitzt. Der Knabe war schon sich selbst überlassen; denn er ist mittlerweile größer geworden, hat ein langes weißes Röckchen mit warmem Pelzfutter an und packt mit der Rechten einen großen glasierten Krug, dessen derbe Bemalung mit der ungeschlachten Form des Tongefäßes dem kleinbürgerlichen Haushalt des Zimmermanns Joseph besser entspricht als der Hofhaltung der Himmelskönigin mit ihrer Krone. Nur ein Strahlenkreuz hinter dem blonden Lockenkopf verrät das höhere Wesen des Kindes, das mit großen offenen Augen aufblickt, vollwangig und fest gebaut ist, ganz munter und harmlos die Hand nach der Rose hinstreckt, in deren weißer Farbe der abergläubische Beschauer ein verhängnisvolles Vorzeichen erkennen mag. Dieser fromme Stifter kniet denn auch in kleinem Maßstab, aber mit ziemlich großem Kopf, in der Ecke rechts und öffnet unwillkürlich die gefalteten Hände voll Bewunderung für den Kleinen. Auf dem Erdboden aber sind Schneeglöckchen hier und Maiglöckchen gegenüber, zu Füßen der Gottesmagd vor allem Veilchen in so dichtgedrängter Fülle gediehen, daß sie mit den Erdbeeren wetteifernd einen üppigen Pflanzenteppich bilden, für dessen Frucht- und Blütezeit keine Regel des irdischen Frühlings gelten will. Und doch sind alle diese Gewächse wie die Vögel im Rosenhag mit liebevollster Naturtreue gemalt, und der Wahrheitssinn wie das Gelingen des geduldigen Malers überbietet nicht nur jene Nürnberger Madonna mit ihrer Erbsenranke, sondern auch schon STEFAN LOCHNERS Madonna in der Rosenlaube zu Köln, hinter deren Gärtlein geschäftige Himmelsboten noch einen Vorhang ausspannen, während zu gleicher Zeit Gottvater durch ein Wolkengekräusel von oben hereinschaut und die Taube hinabsendet.

Eben diese Vergleiche müssen dartun, daß die realistische Gesinnung des oberrheinischen Malers, dessen farbenfrisches, aber ernster gestimmtes Meisterwerk wir in Solothurn begrüßen, bereits viel entschlossener vorgeht, als sein Landsmann, der an den Niederrhein gewandert, gerade in jenem Bildchen den Anschluß an die religiöse Madonnenpoesie der kölnischen Richtung noch enger, als sonst seiner Sinnesart entsprach, vollzogen hat. Freilich steht auch hier in Solothurn, statt der blauen Luft noch der Goldgrund gegen das Blumengehäge; freilich schiebt sich auf der andern Seite dieser Grenze die große goldene Scheibe mit gotischer Inschrift hinter das Haupt Mariens; freilich stört die schwere Krone, ein Wunderwerk der Goldschmiedsphantasie aus Perlen, Edelsteinen, Emailblumen und kunstreich getriebenen ringsum auf dem Reifen sitzenden Tauben, als Beigabe kirchlicher Hoheit noch die idyllische Scene. Aber das sind Schranken, die uns überall auf den Gemälden auch des zweiten Viertels im fünfzehnten Jahrhundert zu begegnen pflegen. Sowie wir jedoch die Gestaltenbildung, die wir eigentlich verfolgen, genauer ins Auge fassen, so muß die Überlegenheit des Oberrheins gegenüber der sogenannten altkölnischen Schule noch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts einleuchten. Unzweifelhaft ist dieser Maler von dem nämlichen Ideal ausgegangen, das die Madonna im Germanischen Museum (von 1420) darbietet. Es ist fast noch derselbe Kopf, nur von der Gegenseite, mit der überhohen rundgewölbten Stirn, der geraden Nase, hochgeschwungenen feinen Augenbrauen, kleinem, in der Mitte etwas zugespitztem Mund und vortretendem Kinn. Aber alles ist kräftiger, lebensfähiger, ja voll und üppig geworden; wie weich gepolstert der Hals, wie breit das Ohr und vor allem wie offen und frei das Auge, das sonst unter gesenkten Lidern kaum hervorzublicken wagte in sittiger Scheu. Das Manteltuch ist vom Scheitel weggenommen und damit die ganze hängende Draperie verschwunden. Es liegt knapp und schlicht über den Schultern und Armen, um dann in großen Falten über die Knie auf den Boden zu fallen, wo es sich ohne künstliches Geschlängel ausbreitet, — wieder ein Zeugnis für den Ernst und Wahrheitssinn des Malers, der weder in gotische Spielerei mehr verfällt, noch in flandrischen Stoffaufwand mit Zickzackfalten ringsum, der nur Überfluß bedeutet. Die Hände Marias sind auffallend lang-

fingrig und schmal; sie bestätigen abermals die Herkunft des Meisters von der ältern Schulgewohnheit, die er sonst in gewissenhafter Naturtreue schon so erfolgreich abzustreifen sucht. Der gedrungene Körper des Knaben dagegen steht wieder auf derselben Höhe des Fortschritts wie das Haupt der Mutter; besonders der Kopf geht über alles hinaus, was in deutschen Landen während des ersten Viertels geleistet ward. In der freien Loslösung von Arm oder Schoß der Mutter geht das Frankfurter Paradiesgärtlein am weitesten, das von Reber und Bayersdorfer ebenfalls der mittelrheinischen Schule gegeben wird.[1]) Aber gerade gegenüber diesem späten Beispiel, wo der Knabe auch einen Kittel trägt und ganz im Profil übersehbar auf dem Boden sitzend mit beiden Händen auf den Saiten des Psalters spielt, den ihm die bräutliche Katharina hinhält, muß ins Auge fallen, wie sich beim Maler in Solothurn die Anschauung des Körpers konsolidiert hat. Dazu kommt der Übergang von der Profilstellung, die der Auffassung des Mittelalters geläufig war, zur Vorderansicht, ja zur Verkürzung, die zu den Lieblingsproblemen der leibhaftigen Wiedergabe aller Dinge in der Renaissance gehört.

Es ist also eine durchaus vollgültige Schöpfung des deutschen Quattrocento, die wir in Solothurn vor uns haben, und diesmal ein Zeugnis der oberrheinischen Malerei ohne jede Anwandlung fremder Einflüsse. Eben deshalb darf dies Gemälde meines Erachtens nicht vor 1440—1450 datiert werden. Die schlichte Haltung der Gewänder und der ernste Charakter ihrer Farben weisen weiter auf die gleiche Gemütsart bei Martin Schongauer, dessen Madonnen im Rosenhag notwendig zum Vergleich herausfordern. So bekämen wir durch das Solothurner Bild eine Vorstellung, wie sich die Anfänge dieses spätern Meisters ausnehmen müßten, wenn er seiner Heimatskunst am Oberrhein treu geblieben wäre, ohne unter den Einfluß der pathetischen Ausdrucksbewegung eines Rogier van der Weyden zu geraten, die ihm eine Spannung auferlegte, der seine sanftere Natur nicht immer gewachsen blieb, der er jedoch ohne Zweifel einen großen Teil seiner Wirkung auf das Volk zu verdanken hat.

---

1) Klassischer Bilderschatz 1653 (ohne Zeitangabe). Nach Westfalen verlegt es Aldenhoven, Gesch. der Kölner Malerschule 113. 342.

Mit der Anerkennung gesunden Fortschritts zum Realismus in der Madonna auf dem Erdbeerkasten in Solothurn ist zugleich ein entscheidendes Wort über den Tiefenbronner Altar von LUCAS MOSER gesprochen. Denn daß die Gestaltenbildung, um derentwillen das Vergleichsstück herangezogen wurde, hier mindestens ebenso gefestigt und verbreitert ist, wird niemand leugnen. In den letzten Tafeln zeigt sie sich sogar entschieden überlegen, besonders in den Köpfen, Büsten, Händen und Füßen, die wir zu sehen bekommen. Die klugen und törichten Jungfrauen, wie Lazarus und Martha sind ein noch derberes Geschlecht, als die Madonna dort, und stehen den vollsaftigen Geschöpfen STEFAN LOCHNERS ebenbürtig zur Seite. In der gleichmäßigen Durchbildung der Gliedmaßen übertreffen sie das Wissen oder Können dieses Landsmannes vom Bodensee, bei dem die Arme und Beine nicht selten zu kurz kommen, ohne daß aus dieser Schwäche ein Argument für frühere Entstehungszeit solcher Werke gemacht werden dürfte, wie z. B. bei der Madonna mit dem Veilchen. Und was der Übergang von der mimischen Beweglichkeit der früheren Maler zur ruhigen Haltung der Körper auch hier bedeutet, lehrt am besten ein Blick auf den Hamburger Meister von 1435[1]), dessen Figuren doch schon beträchtlichen Zuwachs an Breite, besonders des Kopfendes zeigen.

Ebenso kommt nun bei LUCAS MOSER die Kühnheit der Körperhaltung und die Zahl der verkürzten Ansichten hinzu, die einen wesentlichen Bestandteil seiner erzählenden Bilder ausmachen. Damit rühren wir an den Punkt, der über die Gestaltenbildung im einzelnen hinaus auf die Gruppierung der Figuren und auf ihren Zusammenhang mit der ganzen Komposition hinleitet. Überall ist die plastische Sorge für Geschlossenheit der Gruppen und Gipfelung der Massen erkennbar. So in der Zusammenführung des Pharisäers mit Christus, des Petrus mit seinem neugierigen Nachbar, so die Beugung der Hausfrau über den Tisch und die Unterordnung Magdalenens unter die wagrechte Mittellinie. So bei den Insassen des Bootes die vordere Gruppe um den Mast und die Weiterführung zu einer zweiten ebenso dreiköpfigen, in der Martha

---

1) Vgl. Der Hamburger Meister von 1435, 11 Lichtdrucktafeln mit Text von FR. SCHLIE, Lübeck, J. NÖHRING o. J. besonders Taf. IX u. V.

die Mitte bildet, ja noch durch das Segelschiff auf der Höhe betont wird. Wie hier die Teile durch ein gemeinsames Bindeglied, S. Lazarus, ineinandergreifen, werden sie hinwieder auf dem folgenden Bild absichtlich auseinander gehalten. Zwischen den Senkrechten der Mauerecke und des Dachpfostens sitzt die Einzelgestalt des Bischofs Cedonius, dessen Mitra hinaufweist zur Dachecke. Dagegen bilden die drei Köpfe des zweiten Abschnitts ein hängendes Dreieck; aber wieder neigen sich Martha und Maximin gegen einander, die Scheiben der Heiligenscheine schieben sich richtungweisend, wie die schräg gestellten Krummstäbe; die Senkrechten und Wagrechten der Architektur rahmen das Stillleben ein. Die Trennung in zwei Hälften ist nicht etwa durch die praktische Nötigung bewirkt, daß die Bildfläche auf beiden Flügeln des Schreins schon selber geteilt war, sondern durch die höhere Rücksicht, daß noch ein dritter Bestandteil dazugehört, indem erst die Scene droben im Schlafgemach die Tätigkeit der Hauptperson und damit den Kern der Handlung bringt, während der Vordergrund nur die Situation der Gefährten schildert. Nicht der Spalt in der Bildtafel, sondern der Träger des Pultdaches daneben verkörpert die Mittellinie, wirkt als Caesur zwischen den Vershälften und als Dominante für beide Gruppen. Er ist zugleich auch Träger des ganzen weitern Aufbaues in der Mitte, sodaß der Söller wie ein Taubenschlag auf ihm ruhen könnte. Selbst die schrägen Flächen des Daches und der Söllerfront, die so beunruhigend zusammenstoßen, lenken das Auge wirksam auf den Schauplatz drinnen, wo sich das Interesse sammeln soll. Das heißt, die Figurenanordnung, die hier gerade zur Vereinzelung zurückkehrt, und zwar nach dem Raumwert der perspektivisch sich verkleinernden Fenster auch die Körper, von der gestikulierenden Heldin bis zum geöffneten Laden, hinein verteilt, steht ihrerseits in engem Zusammenhang mit dem Aufbau der Architekturteile. Und dieser muß durch seine gewagte Verschiebung der Ansichten ebenso auffallen wie der Gruppenbau.

Zur vollen Einheit dieser Faktoren kommen wir im letzten Bilde dieser Reihe mit der Kommunion in der Kathedrale von Aix, wo die perspektivische Darstellung des Kirchen-Innern ein ganz kompliziertes Problem aufnimmt und die Gestalten sozusagen in den Linienzwang der Architektur einfängt. Ob wir dem Maler

in der Durchführung dieses Einblicks einige Fehler nachzurechnen vermögen, darauf kommt es nicht an, sondern allein auf die Tatsache, daß er sich überhaupt hat beikommen lassen, zu solchem schwierigen Versuch vorzuschreiten. Es ist die höchste Steigerung der Macht eines umschließenden Gehäuses im Gegensatz zu der Wasserfahrt unter freiem Himmel auf dem ersten Bild. Unleugbar gerät er damit in Gefahr, seine Gestalten empfindlich zu bedrängen. Aber, wenn wir uns erinnern, welche Liebhaberei für solche perspektivische Innenansicht mit mannichfaltigen Überschneidungen eben damals bestanden haben muß, so begreifen wir auch, daß er dem seltsamen Besuch der sterbenden Büßerin beim Bischof Maximin durch diese zwingende Wiedergabe des Schauplatzes einen wichtigen Rückhalt verleiht. Die räumliche Konsequenz der Verwirklichung entspricht gerade dem Bedürfnis der Gläubigen nach sinnfälliger Tatsächlichkeit und gibt dem Wunder, das da geschieht, erst die volle überzeugende Wirkung, die sonst nur Augenzeugen an sich erleben. Der Kirchenbau greift durch das ganze Bild, während wir doch nur eines Ausschnittes ansichtig werden, wie unter zufälligen Bedingungen der Örtlichkeit, die man als brutales Ereignis hinzunehmen pflegt. Die Senkrechten steigen von unten bis oben auf, und ihre Reihenfolge leitet den Zusammenhang vom Portal bis zum Dachreiter über den Kirchenkörper fort, ja bis in die Baugruppe des vorigen Bildes hinein, an das Zentrum des ganzen sichtbaren Gebäude-Komplexes, dessen Teile sich malerisch gegen einander verschieben.

Es ist demnach eine auffallende Eigentümlichkeit der Vorstellungsweise LUCAS MOSERS, die das Urteil über seine Kunst wesentlich mitbestimmen sollte. Sie bedingt nicht nur die ursprüngliche Erfindung jeder Scene in ihrer Besonderheit, sondern auch die Anordnung der drei oder vier Momente innerhalb eines zusammenhängenden Schauplatzes. Und diese malerisch ineinandergreifende und weiterleitende Gesamtansicht des dreiteiligen Breitbildes, in der Mitte zwischen Bogenfeld und Untersatz, die ihrerseits solche Horizontalausbreitung von selber mit sich brachten, — ebensie ist vielleicht das höchste Zeugnis für das entwickelte Stilgefühl des Meisters. Denn zu solchem Ausgleich zwischen der vielteiligen Fabel auf der einen Seite und der unentwickelten Form der Bildtafel auf der andern gehören andre künstlerische

Kräfte, als sie der Legendenmaler unter solchen Bedingungen gemeinhin zu entwickeln pflegt.

Zunächst mochte es scheinen, es käme ihm nur auf „novellistische Vertraulichkeit des Vortrags“ und peinliche Genauigkeit der Einzeldinge, vielleicht auch nur auf „kleinlichen Reichtum seiner Darstellungen“ an. Gibt er doch in dem perspektivischen Durchblick durchs Fenster geradezu ein Bravourstück miniaturartiger Feinmalerei mit dem winzigen Figürchen im Grunde! Aber dies ist innerhalb des Ganzen doch nur eine Zugabe für den nähertretenden Beschauer, die gegen das Übrige zurückweicht, ja völlig verschwindet, sowie man den normalen Abstand der Gemeinde vor dem Altar einnimmt, mit dem unser Urteil zu rechnen hat. Wir finden solches Anhängsel virtuoser Verkleinerung, wie eine Kadenz, die mit Grazie in infinitum ausläuft, auch in der Verkündigung am Genter Altar. Und wer wird JAN VAN EYCK den Vorwurf machen, er habe den monumentalen Charakter der Hauptscene, die sein Bruder HUYBRECHT freilich noch einfacher und großartiger angelegt haben mochte, durch diesen Ausblick auf die Straße hinab geschädigt, oder gar auf das Niveau der Miniaturisten herabgewürdigt? Wir finden solchen Spezialgenuß für die Kurzsichtigen auch auf Tafeln des MEISTERS VON FLÉMALLE, die dem Maßstab des Altärchens in Tiefenbronn noch näher stehen. Verfolgen wir auch bei LUCAS MOSER Schritt für Schritt den Zusammenhang des Kleinen und Einzelnen mit den Gruppen und dem Ganzen, so dürfte das Endergebnis die Bedeutung des Ausgangspunktes sehr herabmindern. Dann muß einleuchten, daß mit der Schulung der Illuministen nicht auszukommen ist. Wie Gestaltenbildung und Figurenkomposition schon durch ihren Maßstab, so weisen Verkürzungsversuche und Architekturstücke durch ihr sinnvolles Ineinandergreifen auf einen lebendigen Zusammenhang des Malers mit der monumentalen Bildkunst auf den Kirchenwänden hin. Alle die aufgewiesenen Bestandteile seines Verfahrens bezeugen dies Einverständnis mit den Bedingungen dieser größern Kunst. Die Gesamtwirkung, die dadurch zu stande kommt, veranlaßt das geübte Auge unwillkürlich, die Bildfläche des Spitzbogenrahmens bis auf seine breite Basis als Wandfläche eines Kapellenraumes zu denken. Dann erst wird man dem natürlichen Maßstab der Vorstellungsweise gerecht, die den Bildeinheiten der Lünette droben und des

rechteckigen Hauptfeldes darunter zu Grunde liegt. Dann erscheint LUCAS MOSER als ein Maler von größerem Zuschnitt, der das Zeug hätte ganz andern Aufgaben gerecht zu werden, während er hier in der Enge der Verhältnisse sich bescheidet und unter ihrem Drucke seufzend seine Kunst übt. Wäre dies nicht der Fall, hätten wir gar kein Recht, in der kleinen Dorfkirche von Tiefenbronn ein hervorragendes Meisterwerk damaligen Schaffens zu erwarten, zumal wenn wir erfahren, daß die Stätte der Wirksamkeit, wo dieser LUCAS MOSER gehaust hat, das abgelegene Städtchen Weil, nicht aber Konstanz oder Ulm, nicht Basel oder Straßburg gewesen.

Erwarten darf hier der einigermaßen umsichtige Historiker doch nur einen zurückgebliebenen Nachzügler, nicht aber den Träger eines erstaunlichen Fortschrittes, von dem die Hauptpflegestätten der Kunst noch keine Ahnung gehabt hätten. Schon aus dieser Erwägung würden sich die stärksten Zweifel an der Richtigkeit des Datums 1431 ergeben müssen. Was kann aus Weil wohl Gutes kommen? Wenn aber das Werk das Gegenteil dieser Erwartung beweist, wenn die eingehende Analyse dartut, daß die aus solchen Ortsverhältnissen heraus versuchte Ableitung des Kunstcharakters garnicht ausreicht, dann wird entweder die Erweiterung des Horizontes oder Preisgebung der frühen Jahreszahl notwendig. Das ist der Grund, weshalb man LUCAS MOSER wenigstens nach Köln wandern ließ. Aber dem Stil, den er dort bis 1430 lernen konnte, zeigt er sich schon in der Gestaltenbildung durchaus entwachsen. Die gotisch geschlängelte Draperie war für ihn ein fast völlig überwundener Standpunkt. Und seine Gruppen wie seine Bühnenbilder führen uns in eine ganz andere, nämlich die wirkliche Welt. In dem plastischen Aufbau der Figurenkomposition sahen wir ihn auf denselben Wegen monumentaler Kunst wie STEFAN LOCHNER im Dombild. Und die Verbindung lebendiger Auftritte mit dem Schauplatz dieser Handlung beweist, daß er auch darüber hinausstrebt, wenn die Erzählung es fordert. Ein Vergleich mit dem festdatierten Bilde LOCHNERS in Darmstadt, der Darstellung im Tempel von 1447 muß überzeugen, daß hier ein völlig verschiedenes Verfahren waltet. Das Problem, Figuren in einen Innenraum aufzunehmen und diesen perspektivisch konsequent zu veranschaulichen, findet sich bei dem Landsmann nicht. Er ist vor dem Aufkommen dieser Bestrebungen aus seiner ober-

rheinischen Heimat ausgewandert, während er im Zusammenhang mit der Wandmalerei aufgewachsen war, wie LUCAS MOSER auch. In welches zeitliche Verhältnis kommen wir aber dann zwischen beiden, da die höchste Glanzperiode des STEFAN LOCHNER in Köln sicher zwischen den Jahren 1447 und 1451 liegt?

Gerade die abweichenden Kenntnisse und Darstellungsformen bei LUCAS MOSER müßten weiteren Aufschluß geben. Das Vorkommen einiger Ähnlichkeiten in Bauwerken, Übereckstellungen und Statuenschmuck bei KONRAD WITZ hat Veranlassung gegeben, die Zugehörigkeit beider zur oberrheinischen Lokaltradition zu betonen[1]), aber auch die künstlerische Selbständigkeit des einen wie des anderen aufrecht zu erhalten. Tritt man dem Vergleich näher, so zeigt sich in dem Hauptbeispiel perspektivischer Konsequenz einer Raumdarstellung bei KONRAD WITZ, nämlich der Straßburger Tafel mit Magdalena und Katharina, freilich der gleiche Fortgang zur wirklichen Aufnahme der Figuren in die Gesetze des Innenraumes. Aber das Problem, das bei LUCAS MOSER in dem letzten Bilde mit der Kommunion gewagt wird, ist viel komplizierter als die einschiffige Klosterhalle dort. Alle anderen Fälle, wie die Anbetung der Könige in Genf oder die Begegnung Joachims und Annas in Basel liegen noch einfacher, so daß sie höchstens mit den Schläfern unter dem Pultdach verglichen werden können oder sich mit einer schräggestellten Kulisse begnügen, d. h. mit Lösungen, die uns auch bei HANS MULTSCHER (Sterzing) und STEFAN LOCHNER (Altenburg) begegnen. Das eben ist das gemeinsame Schulgut der oberrheinischen Maler. Nun aber mußte schon die Straßburger Tafel von KONRAD WITZ, wo die Figuren auf dem Fußboden sitzen, also in anderm Verhältnis zur Architektur bleiben, ebenso wie das Neapeler Bild mit dem hohen Kircheninnern über der sitzenden heiligen Familie, durch diese Raumdarstellung sowohl, wie durch den Ausblick auf die Straße, in einem eigenen Kabinetsstückchen des Hintergrundes, auf das niederländische Vorbild zurückweisen, das auch BAYERSDORFER und auf Grund seiner Notizen über das Neapeler Täfelchen selbst DANIEL BURCKHARDT anerkennt. Genau dieselbe Verbindung mit dem

1) BAYERSDORFER im Text zur Publikation des Magdalenenaltars 1899 und DANIEL BURCKHARDT, Baseler Festschrift 1901 p. 285.

überraschenden Einblick durch Fenster ins Chorgestühl, wo ein Kanonikus schlummert, findet sich nun bei LUCAS MOSER auf der letzten Tafel seines Altars, wo die zwingende Einordnung der handelnden Personen in die mannichfachen Überschneidungen der Raumperspektive so weit getrieben ist, wie auf keinem Versuche von KONRAD WITZ. Da ergibt sich von selbst der Hinweis auf die nämliche Quelle wie bei letzterem: den MEISTER VON FLÉMALLE und verwandte Maler der Brabanter Schule. Das bestätigt auch die gerade hier auftretende Imitation von Skulpturen-Schmuck an der Kirchenfassade, das beweist zwingend die Wahl der Übereckstellung besonders der Strebepfeiler und Sockelpartien, die sehr charakteristisch auf dem Sposalizio des FLÉMALLERS in Madrid vorkommen und dort die Anbringung zufälliger Erscheinungen von einem Neubau veranlassen, durch die ein Stück malerischer Wirklichkeits-Poesie mehr in die althergebrachten Legendenbilder eindringt. Ganz verwandte Reize der Beleuchtung und des Materials hat LUCAS MOSER auf allen Tafeln seines Altärchens ausgebreitet. Und ist die Haustein-Architektur des Söllers, wie die ganze Anlage des Fürstenpalastes mit seinem Hof und seinen Dächern nicht eine zuverlässige Urkunde, daß dieser Maler von Weil über die westlichen Grenzen seines Schwabenlandes hinausgewandert ist, dem das Fachwerkhaus wie der Kirchenbau angehören mögen? Der Einblick in das vierteilige breite Hausteinfenster, das so scharf im Gegensatz gegen die wohlvertraute warm anheimelnde Holzstütze des Pultdaches charakterisiert wird, spricht nicht alles das im Verein mit der sorgfältigen Stoffmalerei der Kleider für die Anregung durch die niederländisch-burgundische Kunst? Damit aber gelangen wir immer mehr zu der Überzeugung, daß der Tiefenbronner Altar als Frucht einer künstlerischen Ausbildung betrachtet werden muß, die derjenigen des KONRAD WITZ nicht um Jahrzehnte vorangelegen war, sondern ihr im wesentlichen gleichzeitig parallel lief. Daher ihre Verschiedenheit im weiteren Verlauf und vor allen Dingen auch die Bescheidenheit der Farbenmittel, deren flandrische Errungenschaften in ihrem vollen Glanz eben dem heimgekehrten und sässig gewordenen LUCAS MOSER in Weil nicht zu Gebote stehen konnten.

Der folgerichtigen Annahme gleicher Vorbilder, wie bei KONRAD WITZ, steht am Tiefenbronner Altärchen nur immer die bisher unbezweifelte Lesung der Jahreszahl als 1431 entgegen. Bei so früher Entstehungszeit mußte selbst die gewohnte Zuflucht zum Genter Altar gewagt erscheinen, da das vollendete Werk erst 1432 aufgestellt ward. So würde LUCAS MOSER, wie auch REBER zu bedenken gibt, zu den ältesten Schülern der VAN EYCK gehört haben müssen. Nun aber kann seine Kunstweise, bei genauerer Rücksicht auf ihre Eigenart, nur mit dem jüngeren Bruder JAN in Vergleich gestellt werden, der den Altar zwischen 1430—32 vollendete, nicht mit dem älteren HUBERT, der das Ganze begonnen hatte, doch 1426 darüber weggestorben war. Die Besonderheit der Richtung MOSERS im Unterschied von KONRAD WITZ besteht eben darin, daß er die Nachahmung von kirchlichen Skulpturwerken monumentalen Charakters gerade nicht erstrebt, wie die Altarmalerei HUBERTS sie mit allem Aufwand der Farbenpracht so deutlich als Hauptziel verfolgte, und noch KONRAD WITZ offenbar im Anschluß an den Geschmack der burgundischen Kunst in Dijon bei seinem Basler Altare walten ließ. Aber auch Anklänge an JAN v. EYCK wird das unbefangene Urteil bei LUCAS MOSER schwerlich entdecken, dagegen ebenso ungezwungen die Geschmacksrichtung und die Bildprobleme des FLÉMALLER MEISTERS und seiner Verwandten. Das Basler Konzil, das im Jahre 1431 begann und die Künstler des Westens ebenso dorthin lockte, wie die strebsamen jungen Kräfte des Schwabenlandes, unter ihnen auch KONRAD WITZ von Rottweil, wäre neben der Sitte deutscher Malerknaben aus der heimischen Werkstatt zunächst auf die Wanderschaft zu gehen, wie schon DÜRERS Vater es tat, wohl die nächste Gelegenheit, die für fruchtbare Berührung mit dem reicheren Kunstbetrieb der westlichen Nachbarn angerufen werden könnte.

Die einfache Korrektur der Lesung, die wir anheim gegeben, die statt der seltsamen 3 in den Schnörkelziffern eine 5 setzt, würde alle chronologischen Bedenken aufheben. Das Jahr 1451 wird aber auch durch die Entwicklungsstufe des Kunstwerkes selber, die zwanzig Jahre früher garnicht gedacht werden kann, gebieterisch vorgeschrieben. Zum Erweise dessen betrachten wir noch ein letztes Werk und zwar eines nordischen Künstlers auf

italienischem Boden, das die freilich auch zuweilen verlesene, aber unbezweifelbar festzustellende Jahreszahl 1451 trägt. Es ist ein Wandgemälde im Klostergang von St[a]. Maria di Castello zu Genua mit der Verkündigung.[1]) Ganz links auf völlig zurückgeschlagener Holztür ist ein Zettel befestigt, auf dem in gotischen Minuskeln geschrieben steht:

justus dalla
magna pinx
it · 1451 ·

und in römischen Majuskeln

C · R · D · Z ·

Unter dem breiten Bogen des Kreuzgewölbes, dessen ursprünglichen Anstrich in abwechselnd schwarzen und weißen Steinen, wie die alten Kirchen Genuas es zeigen, der fremde Maler mit spätgotischem Rankenornament und großen Rosen darin geschmückt hat, öffnet sich scheinbar das anstoßende Gemach Marias. Aber auch dies wird erst in nordische Kirchenarchitektur verlegt, indem der Maler hinter den Bogen des Klosterganges einen marmornen Lettner oder Kapelleneingang aufstellt: auf zwei schlanken Säulen mit reichskulpierten Basen und Kapitellen erheben sich drei verschieden geschwungene spätgotische Bögen mit üppigen Krabben. Die Stirnwand darüber ist mit leistenartigen Stäben senkrecht geteilt und über den beiden Kapitellen stehen unter spitzen Baldachinen zwei Prophetenstatuetten mit flatternden Spruchbändern: „Ecce virgo concipiet et part . . .“ — „Audi filia et vide ec . . .“ Vor dem Scheitel des flachen Rundbogens in der Mitte schwebt die gemalte Erscheinung Gottvaters: in einer Sphäre von Cherubköpfen die Halbfigur eines Greises mit langem, weißem Haar und Bart, der sich barhaupt mit segnenden Händen gegen die Auserwählte neigt. Ganz rechts in der Ecke steht ein Betpult aus sorgfältiger Holzintarsia, geöffnete Fächer mit Büchern darin, an der einwärts schlagenden Tür des oberen gar die Schlüssel hängend. Darauf eine rote Decke mit dem Brevier. Eine Wand-

---

1) Vgl. Förster, Denkmale Bd. XI mit Abbildung. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der altniederländischen Malerei, D. A. v. Springer, Leipzig 1875 S. 183ff. Franz. Ausg. Brüssel 1862, I p. 141ff. mit Abbild. Ital. Ausg. Firenze, Succ. Le Monnier 1899 p. 192ff. Meyers Allg. Kstl. Lexikon, Leipzig, Engelmann I, (1872) S. 263f.

nische daneben beherbergt das Stundenglas und andere Bücher, während die kleine rundbogige mit schwarzen und weißen Steinen eingerahmte Tür hinter dem Betschemel den Einblick in den Alkoven mit dem Bette gewährt. Maria kniete in Andacht und kreuzt nun die Hände über die Brust. Das blaue Manteltuch bedeckt ihr Hinterhaupt über einem feinen Schleier, der eine Perlenschnur auf dem rotblonden Haar erkennen läßt, dessen vollere Locken hinter dem schlanken Hals hervorschauen. Während sie zurückweicht und die Augen niederschlägt, doch lauschend das Haupt herüberneigt, ist der Engel durch die breite Tür zur Linken hereingekommen, hat ein Knie gebeugt und erhebt die ausgestreckte Rechte, mit der er seine Botschaft begleitet, während die Linke ein Scepter hält. Er trägt über der Alba einen prachtvollen Chormantel, seine Flügel sind mit Pfauenaugen besetzt, seine Haare fallen in starken Ringellocken auf den Nacken. Seine Worte: AVE · GRACIA · · · VĒTRIS · TVI · sind gewissenhaft in die Luft geschrieben. Hinter ihm erweitert sich das Gemach, in das der Alkoven so eingebaut ist, daß die Außenwand Raum für die Nische mit Waschbecken, an dem ein Vöglein seinen Durst stillt, und dem darüberhängenden Kessel, ja noch einer Borte mit Schachteln, Leuchter und Büchern gewährt. Zwischen dieser Nische und der Haupttür links öffnet sich aber ein dreiteiliges Fenster mit Rundbögen auf schlanken Säulchen, und davor steht eine Bank mit einer Blumenvase, für den Lilienstengel, und einer geöffneten Schachtel voll süßer Früchte. Der Fußboden ist mit Fliesen ausgelegt und die Decke mit dem Namenszug ihs in Strahlenkreis geschmückt. Durch die Tür und das Fenster blicken wir in die Landschaft mit Felskuppen und gewundenen Bergwegen, wo die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten, die Visitation, der Zug der Könige und die Flucht nach Ägypten in kleinen Figuren erzählt waren. Die feuchte Luft unmittelbar am Meere hat aber das Wandgemälde so mitgenommen, daß es nicht allein sehr verschossen, sondern auch stellenweise restauriert worden ist, wobei natürlich der Charakter des Ganzen mehr oder minder gelitten hat. Besonders das Prachtgewand des Engels und andere Beispiele mühsamster Stoffimitation verraten solche Unbilden, während die erhaltenen Teile die höchste Sorgfalt und Frische der ursprünglichen Malerei bezeugen, die gewiß auch al secco über-

gangen war. So kann der farbige Zustand des lange schon unter Glas befindlichen Werkes nicht mehr viel besagen. Immer jedoch leuchtet aus den hellen Schatten noch eine überraschende Lichtführung hervor, die all' jene gewissenhafte Nachahmung der verschiedensten Dinge noch durch Augenblickseffekte zu steigern bemüht war. Dagegen sind die Prophetenbilder am Kreuzgewölbe in Rundmedaillons dekorativ hingestrichen und hart gezeichnet, gehören aber sicher derselben Zeit und wahrscheinlich einer und derselben Hand an.

Seltsamerweise kehrt der Cicerone in Bodes letzten Auflagen seit 1893[1]) zu dem Urteil Passavants u. a. zurück, dieser Justus d'Allamagna von 1451 dürfe mit jenem Justus van Gent identifiziert werden, der 1473—74 das Ölgemälde mit dem Abendmahl für die Bruderschaft Corpus Christi und Herzog Federigo von Urbino ausführte[2]), — und zwar im Gegensatz zu der schon von Jacob Burckhardt in der ersten Auflage (Basel 1855 S. 847) ausgesprochenen und bis zur fünften Auflage von allen Bearbeitern fortgeführten Ansicht, es sei „ein anderer, wahrscheinlich oberdeutscher Meister[3]) jener Zeit, wie besonders die liebliche, reichblonde Madonna zeigt“, und im Gegensatz zu der seit Jahren bekannten Nachricht, daß der Beisatz C. R. als „Civis Ravenspurgensis“ gelesen werden sollte, während die letzten Buchstaben D. Z. wohl die Angabe des Geburtsortes enthalten, wie Hans Multschers Inschrift im Münster zu Ulm: „nacionis de Richenhofen, Civem Ulme“, so hier de Zwiefalten, Zell, Zollern oder dgl.[4])

Sein Werk ist freilich nicht einfach „eine freie Kopie der Verkündigung auf dem Genter Altar“, wie Janitschek meinte.[5]) Aber die Erinnerung an diese Darstellung im Ölgemälde der Gebrüder van Eyck ist auch in dieser verblaßten Wandmalerei zu Genua nicht zu leugnen. Das dreiteilige Fenster im Hintergrund, das Waschbecken und Handtuch, die gekreuzten Hände müssen als

1) Burckhardt-Bode, Cicerone. 6. Aufl. 649. 8. Aufl. 1901 p. 738.

2) Schmarsow, Melozzo da Forlì, Stuttgart und Berlin 1886 p. 95ff.

3) Woltmann, Gesch. d. Malerei II, Leipzig 1882 p. 96 hatte ihn für einen Angehörigen der Kölner Schule gehalten. Ebenso urteilt der Cicerone 7. Aufl. p. 718.

4) Vgl. C. Justi, Jahrb. d. K. pr. Kstsmlgg. XVI. p. 28. Die Bezeichnung Justus v. Ravenburg steht auch bei F. Donauer, Gênes et ses Environs 1898 p. 14 und ist durch Alinaris Photographien 15 365 f. verbreitet worden.

5) Gesch. d. deutschen Malerei 1890 p. 247.

mehr oder minder genaue Anklänge betrachtet werden. Aber die Abweichungen sind wieder so stark, daß wir mit diesem Hinweis nicht auskommen. Der Engel benimmt sich viel weniger zurückhaltend, ja ziemlich gebieterisch; die Maria nicht so verzückt und hingebend wie dort. Die Durchführung des Raumes mit der breiten Tür auf der linken Seite rückt uns viel näher an den MEISTER VON FLÉMALLE und sein Triptychon der Mérode in Brüssel. Mit der Vorliebe für Skulpturenimitation dieses Malers stimmt auch die Einführung der Prophetenstatuetten am Lettner, mit seiner Beobachtung augenblicklicher Wirkungen des eindringenden Tageslichtes im Innenraum die Wiedergabe der Schlagschatten überein. Die Halbfiguren der Propheten an der Wölbung des Korridors mit den Idealporträts im Schlosse von Urbino, an denen JUSTUS VON GENT neben MELOZZO DA FORLÌ und GIOVANNI SANTI Anteil hat (jetzt Louvre, Paris und Pal. Barberini, Rom) zu vergleichen, liegt gar keine Veranlassung vor. Die spätgotischen Ornamente, die sie umgeben, sind durchaus süddeutschen Charakters. Italienische Zutaten sind später bei Herstellungsarbeit entstanden.

Soweit die Anlehnung an niederländische oder burgundische Vorbilder vor 1451 anerkannt werden muß, der Nachweis des Fremden reicht doch damit noch nicht aus. Der ganze Rest gehört noch nicht dem Oberdeutschen allein, den schon BURCKHARDT, oder dem Schwaben, den schon FÖRSTER in ihm erkannte. Die liebliche hochblonde Madonna war es gerade, die FÖRSTER bestimmte, in dem Streben nach idealer Schönheit der Gesichtsbildung, wie nach großem Stil der Gewänder, mit breiten Massen, langen Linien und einfachen Brüchen, die Einwirkung der italienischen Kunst zu erkennen. Und in der Tat weist auch die Manteldraperie um das Haupt der Jungfrau, die auf der Brust zusammengeht, wie der breite Saum, in dem ihre Antwort auf des Engels Gruß eingestickt ist, ja die Buchstabenschrift selbst und endlich das Motiv der gekreuzten Hände bestimmt auf das Vorbild des GENTILE DA FABRIANO (z. B. in Pisa). Das weiche Oval des Kopfes und der Schnitt der mandelförmigen Augen, der feinen langen Nase und des spitzen Mundes findet sich auch bei TADDEO BARTOLI, und an SIENESISCHE Maler zwischen diesem und SANO DI PIETRO erinnert der wehmütige Gottvater. Überhaupt fehlt es nicht an Kennzeichen, die man sonst dem sienesischen

Lokalcharakter beimessen würde, zumal wo sie in so früher Zeit vereinigt vorkommen, wie die Freude am Zierrat, die Art der Holzintarsia, die das Betpult zeigt, und endlich die Wiederholung des Monogramms Jesu an der Decke und auf dem Betttuch, in der Form yhs, wie BERNARDIN VON SIENA den allersüßesten Namen Jesu zu predigen und in Strahlenglorie zu zeigen pflegte. JUSTUS VON RAVENSBURG wird also wohl zu den Rompilgern des Jubiläumsjahres 1450, wo BERNARDIN VON SIENA heilig gesprochen ward, gehört haben, wie ROGIER VAN DER WEYDEN, und auf der Rückkehr in Genua hängen geblieben sein. Doch vorher muß er durch eigene Anschauung die Meisterwerke der niederländischen Malerei kennen gelernt haben, deren Erinnerung sein Wandgemälde im Dominikanerkloster von St^a^. Maria di Castello in so überwiegendem Maße bewahrt. Die Marmorskulpturen seines Lettners oder Kapelleneingangs gehören sogar einer sehr fortgeschrittenen Stufe der burgundischen Renaissance an, wo die alabasterähnliche Glätte und Genauigkeit der Kleinarbeit französischer Meister den großen Wurf und die wuchtige Charakteristik eines CLAES SLUTER schon verdrängt hat.

Nach alledem dürfte man mit Recht fragen, „was ist denn an dem ganzen Kerl original zu nennen?“ Wenig genug allerdings, neben der Gewissenhaftigkeit, Sorgfalt und Treue der Arbeit. Er scheint eine von jenen empfänglichen Naturen gewesen zu sein, denen die Widerstandsfähigkeit gegen fremde Vorzüge nicht zu teil ward, ein frühes Beispiel von zahlreichen Nachfolgern aus seiner Heimat. Und doch erkennt man außer der „spätgotischen“ Dekoration an der Decke, die durchaus der süddeutschen Weise angehört, das fest umschriebene Stadium der oberrheinischen Entwicklung, in dem er den Kunstkreis am Bodensee verlassen hat. Der Engel Gabriel weist ihn als Genossen STEFAN LOCHNERS von Meersburg aus, und bezeugt, trotz manchen Fehlern und Unsicherheiten in den Verhältnissen und der Form der Hände und Füße, daß seine Gestaltenbildung und Körperbewegung doch schon auf fortgeschrittenern Kenntnissen beruht, als z. B. HANS MULTSCHERS Reliefkompositionen erkennen lassen, die wir auf Gemälden des Sterzinger Altars von 1456—58 noch wiederholt sahen, aber als Werke der Steinskulptur dieses Bildhauers selbst in Ulm zwischen 1430—40 entstanden glaubten, wie eben die Ver-

kündigung, die er 1433 für einen Altar des Münsters eigenhändig gemeißelt hatte.

Im Vergleich mit diesem Justus von Ravensburg gewinnt Stefan Lochner außerordentlich, trotz seinem Anschluß an die Kölnische Kunstrichtung, in die er sich sozusagen hineingeheiratet hat. Bei aller Empfänglichkeit für niederrheinisches Wesen bleibt er im Grunde der etwas vierschrötige Schwabe, dem wir einen Dickkopf zutrauen, wie seine Heiligen ihn mitbekommen. Noch stärker jedoch muß neben dem Ravensburger, den seine Frömmigkeit nach Rom getrieben und seine Wanderschaft nach Siena wie nach Genua geführt hat, die Originalität des Lucas Moser von Weil hervorleuchten. Werfen wir nach diesem Seitenweg zur Verkündigung des Ivstvs dalla magna von 1451 noch einen Blick auf den Tiefenbronner Altar, so ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit, daß die Entstehung seiner Tafeln nicht zwanzig Jahre früher angenommen werden darf. Wer mit fremden Einflüssen ungern rechnet, vergleiche seine Kompositionen nur mit den plastischen Arbeiten des Bildhauers Hans Multscher, die in Ulm noch 1456—58 wieder gemalt wurden. Nur die Dreifaltigkeit in der Sakristei des Münsters steht schon den malerischen Problemen der Einordnung größerer Figuren in einen Innenraum einigermaßen nahe, und dies Gemälde weicht eben dadurch von den Bildhauerkompositionen Multschers entschieden ab. Dagegen zeigt uns der „Meister der Ulrichslegende“ mit seinen Tafeln in Augsburg, daß wir bei Lucas Moser nur ganz ähnliche Anregungen aufgedeckt haben, wie sie ein Malergesell frisch von der Wanderschaft aus den Niederlanden in seine Heimat mitbrachte. Und wenn diese Tafeln um 1460 angesetzt werden müssen, so kann der Tiefenbronner Altar niemals 1431, sondern erst 1451 gemalt sein, und bleibt auch dann noch ein fortgeschrittenes Werk voll eigenen Geistes, selbst wenn nicht gerade eine weichere Seele wie Justus von Ravensburg mit ihrer schwächeren Schöpferkraft daneben gestellt wird, weil die Jahreszahl der Leistung dieses Deutschen auf fremdem Boden dazu veranlaßte. Der Tiefenbronner Altar steht mitten in der Kunstentwicklung des oberrheinischen Gebietes, die wir zwischen Basel und Ulm von 1430—60 verfolgt haben, und wird auch im Todesjahr Stefan Lochners noch, d. h. 1451, als ehrenvolles Zeugnis für die

Überlegenheit dieser Malerschule über die anderer deutscher Gauen dastehen.

Die letzte Bestätigung für diese Korrektur der bisherigen Chronologie gewährt ein Rückblick auf die fortschreitende Entwicklung der Malerei innerhalb des Gesamtgebietes, das wir betrachtet haben.

Rückblick

Wer die Geschichte der oberrheinischen Malerei und ihrer Nachbarn in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überschauen will, mag die Ausdehnung ihres Bereiches zunächst ganz bescheiden mit der Luftlinie zwischen Konstanz und Basel bemessen. Wie aber der Blick von Basel nach dem Elsaß hinüberschweift nach Mülhausen, Kolmar, Schlettstadt, und vor allem Straßburg, woher schon Karl IV. sich den Maler NICOLAUS WURMSER nach Prag berufen hatte, so kommen wir auch über den nächsten Umkreis des Bodensees bald hinaus, zu den angrenzenden Gauen von Schwaben, Franken und Bayern, um zu erspähen, wie weit die gleichen Bestrebungen sich durch ganz Oberdeutschland fortsetzen. Haben wir doch gesehen, daß man sie in Dijon, in Solothurn[1]), in Genf zu schätzen wußte; kein Wunder, wenn es am Lauf der Donau hinab, im südlichen Böhmen oder im nördlichen Tirol, ja bis Breslau und Krakau nach Osten hin sich ähnlich zeigen sollte. Dann werden die beiden ersten Grenzpunkte, Konstanz und Basel, zu Brennpunkten einer großen Ellipse, an die sich vielleicht westlich, wie zwischen Dijon und Brügge, so auch östlich, zwischen Prag und Wien, ein anderes System angliedert, die beide mit unserm Bereich der Mitte nach einander oder zugleich in Wechselwirkung stehen. Dann fragt es sich nur nach der Reihenfolge

1) Um die Mitte des Jahrhunderts arbeitet in Solothurn ein Maler ALBRECHT MENTZ aus Rottweil, der 1479 das Bürgerrecht erwirbt. Überreste seiner zurückgebliebenen Kunst im Museum Nr. 187. 188. Vgl. Kunsthistorische Gesellschaft f. phot. Publ. 1903. Taf. VI.

dieser Zentralstätten, die sich ablösen und in immer neue Konstellation treten.

Tatsächlich beginnt der Aufschwung der oberrheinischen Schule mit der Zentripetalkraft, die Konstanz durch das Konzil von 1414—18 erhält, und der Ausstrahlung, die darnach dem nächsten Umkreis zu gute kommt. Der Sammelpunkt der künstlerischen Talente wird zur starken Schule, die dann dem alten Köln durch einen begabten Meersburger neuen Zuwachs verleiht. Doch die meisten Ableger von Konstanz, von denen wir den Maler HANS schon 1424 im Dienst Philipps des Guten in Dijon beschäftigt finden[1]), wenden sich nach Basel, wo 1431 das neue Konzil beginnt, das zwischen 1433 und 1439 die größte Anziehungskraft besitzt, um nach der Wahl des Gegenpapstes Felix sich allmählich zu verlaufen. Dann zerstreuen sich auch von hier die Künstler, wie nach Genf (1443), so gewiß nordwärts oder zurück nach Schwaben, und verteilen sich in die aufblühenden Städte, unter denen Ulm bald eine Bildmacherkunst besitzt, der Bestellungen bis von Sterzing her (1456—58) zufallen. — Jedes von diesen beiden Konzilen vermittelt aber einen besonderen Einfluß von auswärts, der sich auch nach dem Zuströmen noch für die Nachbarschaft zu dauerndem Zusammenhang auswächst. Das Kostnitzer fördert das Empordringen der oberitalienischen Maler. Der lebenskräftigen Schule des ALTICHIERO und AVANZI, aus deren letzter Hauptstätte Treviso schon TOMMASO DA MODENA nach Prag berufen war, hatte eben damals GENTILE DA FABRIANO, der seit 1411 im Dogenpalast zu Venedig, seit 1414 in Brescia malte, neue Förderung gebracht, die mit ihrer hingebenden Freude an den Dingen dieser Welt dem Frühlingssehnen der Völker diesseits wie jenseits der Alpen den rechten Ausdruck gab. Als nach der Papstwahl und der Abreise Martins V. 1417 die Konzilsstadt am Bodensee nicht mehr zog, da wandten sich wie gewiß schon früher auch die Veroneser erstrecht durch Tirol hinauf nach Oberbayern. Wie schon 1417 ein Wandgemälde mit der Anbetung der

1) Ihm irgend eine Wirkung anzudichten ist der Historiker nicht befugt, solange von seiner Kunst nichts Näheres bekannt wird. Kehrte er jedoch in seine Heimat zurück, so hat er sicherlich auch Eindrücke von der berühmten Kunststätte Burgund mitgebracht. Das sollten wir offen halten, so gut wie das erstere.

Könige im Kreuzgang zu Brixen, so bezeugt auch ein Tafelwerk in der Streichenkapelle ob der Achen an der bayerischen Grenze den echt italienischen Stil.[1]) Wenn aber die Steigerung des bunten Lebens beim Verkehr der Fürsten und Prälaten in Kostnitz einen erhöhten Anspruch an die Wirklichkeitstreue der Maler mit sich bringen mochte, fand in den östlichen Gegenden Deutschlands, von Südbayern und Südböhmen bis Nürnberg und weiter, zunächst gerade die ideale Schönheit italienischer Gestalten in langem gotischen Faltenzug den stärksten Anklang bei den frommen Gemütern. Das Basler Konzil dagegen hat offenbar die Verbindung mit den westlichen Nachbarn herbeigeführt oder doch wesentlich befördert. Wenn die Stadtbehörde schon 1418 die Wandmalereien der Karthause zu Dijon für die Ausschmückung einer verwandten Anstalt als Vorbild aufstellt, so setzt mit den dreißiger Jahren der nachweisbare Zufluß niederländischer Hausaltärchen und Tafelbilder ein, und die Eigenart des MEISTERS VON FLÉMALLE tritt so deutlich bei oberrheinischen Malern hervor, daß seine persönliche Gegenwart zu Basel allein eine befriedigende Erklärung dieser Vorliebe zu geben vermag, für die der Auftrag des Kölner Theologen HEINRICH VON WERL (vollendet 1438) doch gewiß nur einen Spezialfall bedeutet. Wenn nach solchem Erfolge der Ruhm der flandrischen und brabantischen Meister auch den deutschen Künstlern keine Ruhe mehr läßt, und einen nach dem andern veranlaßt seine Wanderschaft westwärts zu richten, so erscheint die Folge davon ganz natürlich. Bis nach Ulm und nach Augsburg wirkt dieser Einfluß schon im zweiten Viertel des Jahrhunderts, und vollends vor 1460, wo sonst die Geschichte der oberdeutschen Malerei eigentlich erst einzusetzen anfing. Das Übergewicht der westlichen Kunst ist entschieden, auch weit nach Osten hinaus; das beweist schon 1447, d. h. im Todesjahr des KONRAD WITZ von Basel, der Barbara-Altar in Breslau, mit seinen drei gemalten Heiligenstatuen in der Mitte, die auf buntem Steinbußboden vor

---

1) Die hl. Agnes daraus ist abgebildet bei B. RIEHL, Studien z. Gesch. der bayr. Mal. d. 15. Jh. München 1895. S. 70. Weiteres in den Kunstdenkmalen Bayerns. Dem deutschen Wesen, besonders der oberbayerischen Art, näher stehen die gedrungenen Gestalten auf zwei Bildern im Prämonstratenserstift zu Wilten bei Innsbruck, ca. 1425—32. Vgl. Kunsthistorische Gesellschaft f. phot. Publ. 1903. Taf. I, mit Text von H. SEMPER.

dem Goldgrund stehend nichts anderes sind als treue Kostümfiguren von flandrischer Art.

„Geht man von der gewiß gegründeten Voraussetzung aus, daß der Entwicklungsgang hier derselbe gewesen sei, wie in allen gleichzeitigen Schulen“, — könnten wir mit Worten des Altmeisters SCHNAASE sagen — „daß also die ideal-religiöse und statuarische Richtung der mehr realistischen vorausgegangen sei“, so haben wir den festen Ausgangspunkt für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei gewonnen, der auch für den oberrheinischen Umkreis gelten muß. SCHNAASES Erwägung wird freilich für Nürnberg angestellt (VI, S. 458) und spitzt sich mit der Anerkennung der ideal-religiösen und statuarischen Richtung der Malerei auf ein bestimmtes Werk in Nürnberg zu. Darnach „hat keines der Nürnberger Bilder, heißt es, gegründeteren Anspruch auf die erste Stelle, als der sogenannte Imhofsche Altar“, auf einer dieser Familie gehörigen Empore in S. Lorenz. „Die Körperverhältnisse sind . . noch ganz wie bei den sitzenden Gestalten der Frauenkirche“ (d. h. den Skulpturen der Vorhalle) „mit überwiegender Länge der oberen Hälfte, die Gewänder fallen im weichen Fluß einfacher Linien, die Köpfe haben länglich ovalen Umriß, der der Jungfrau mit hoher Stirn und kleinem Munde ist von einer Feinheit der Linie, wie man sie in dieser Schule nicht leicht ein zweites Mal antreffen wird“. Wenn dies für den erhaltenen Bestand Nürnberger Malereien des 15. Jahrhunderts als erstes Beispiel gelten darf, das wir doch heute wohl allgemein nicht vor 1418—1422 ansetzen, wohin die Wappen der kleinen Stifterfiguren deuten, so muß auch die Bestimmung des Tafelwerks für kirchliche Feierlichkeit, sein ursprünglicher Platz auf einem Altar in Betracht kommen. Und als Altarstück bleibt es immer ein frühes Exemplar, wo die Tafelmalerei für sich allein auftritt und doch ohne Zweifel mit der farbigen Skulptur, dem Statuenschmuck der Kirchen genau so wetteifert wie der Genter Altar, nur noch nicht mit dem Aufwand kostbarer Stoffimitation, wie dort unter dem Einfluß burgundischer Hoftracht, sondern in der idealen Einfachheit der biblischen Gewandung. Die Beruhigung der gotischen Draperie und der Übergang von der bisherigen Profilbewegung

zur Frontalansicht, die den Körper auch beruhigt und sicher konstituieren muß, bevor sie den Verkürzungen vollauf Rechnung trägt, das sind die beiden Hauptkriterien für die Datierung um 1420 frühestens.

Das wetteifernde Bestreben der Tafelmalerei, den Eindruck statuarischer Skulpturwerke wiederzugeben, findet sich aber auch hier nicht zum ersten Male in Deutschland, wie am Genter Altar gewiß nicht zum ersten Mal in den Niederlanden oder Burgund. Ein noch älteres Belegstück dieser Nachahmung besitzen wir in Leipzig. Die Paulinerkirche, die einst dem Predigerorden gehörte, beherbergt das Fragment eines sonst spurlos verstreuten Altarwerkes, eine doppelseitig bemalte Tafel mit der Verkündigung auf der einen vergoldeten, also ursprünglich innern Seite des Flügels, mit dem Abbild zweier in ganz hellen Farben gemalter Statuen auf der ursprünglichen Außenseite. Jede von ihnen hat ein besonderes Postament in roter Steinfarbe und ist so gedreht, daß sie einander anschauen, wofür die Wiedergabe der perspektivischen Linienflucht dieser Formen natürlich höchst mangelhaft geblieben ist. Die Frauengestalt soll nicht, wie man wegen des Gefäßes in ihren Händen gemeint hat, Magdalena mit dem Salbgefäß sein[1]), sondern die Muttergottes selbst mit dem „Vas electionis", dessen Geheimnis sie dem Kirchenlehrer erklärt, der an seinem Pulte schreibend sitzt. Dies ist S. Dominicus im schwarz und weißen Gewand seines Ordens[2]), wenn auch die Schriftstellerei nicht eigentlich sein Handwerk war; um die Auslegung des Kirchenlehrers zu beglaubigen, muß er sie unter der persönlichen Inspiration der Gottesgebärerin selbst niederschreiben. Die Darstellung findet also in der Kirche des Dominikanerordens so fest ihre Stelle, daß an eine Übertragung aus Prag zu

1) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. XVII. Dresden 1895 S. 97 f. Holz mit feinem Linnenüberzug. Tempera (*aber mit Leinöllasuren!*). H. 1,12 m, Br. 1,22 m.

2) Diese Darstellung kommt wiederholt an den bemalten Rundpfeilern von S. Niccolò in Treviso vor, aber unverfrorener italienisch. Maria sitzt auf ihrem Thron im Zustand hoher Schwangerschaft und weist auf ihren gesegneten Leib, Dominicus zeigt ihr den Text seines Buches. Auf der andern Seite steht gelegentlich S. Franz. Der Deutsche geht umgekehrt vom Textwort „vas electionis" aus, gibt ihr die Pyxis, den Hostienbehälter in die Hand, und läßt den Prediger schreiben.

denken nicht die mindeste Veranlassung vorliegt. Und mit dem Wegfall dieser Annahme entfällt auch jeder Grund, die Entstehungszeit des Bildes, als eines ehrwürdigen Besitztums, einigermaßen hinter die Übersiedelung der Prager nach Leipzig zurückzudatieren. Dem künstlerischen Charakter nach gehört dies Doppelbild unmöglich noch mit der Tätigkeit des Tommaso da Modena auf dem Karlstein um 1357, noch mit der des Nicolaus Wurmser von Straßburg[1]), der um dieselbe Zeit für Karl IV. gearbeitet hat, zusammen, sondern ins erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Die beiden Gemälde zeigen uns in der deutschen Kunst eine unmittelbare Vorstufe für den Imhofschen Altar in Nürnberg (1418—22). Die Figuren sind sowohl bei der Verkündigung, wie bei der Vision des Dominicus noch mehr in Profilbewegung gezeichnet, wie es die sogenannte „alte Kölner Schule" im Verfolg mittelalterlicher Gewohnheiten auch nicht anders verstand. Aber sie sind freier von schnörkelhaftem Faltengehänge, einfacher und breiter in der fließenden Gewandung und ruhiger in der Auffassung des Körperlichen, wenn auch noch nicht ganz so monumental gedacht wie das Nürnberger Werk. Die Hauptsache bleibt, daß als Grundanschauung sich doch die plastische schon ebenso unverkennbar ausweist wie am Imhofschen Altar. Die Komposition besteht auch in der Verkündigung in Aneinanderreihung vereinzelter Figuren, die als Steinbildwerke nicht minder durch ihre Farbe als durch ihre Absonderung gekennzeichnet werden. Die flüssige Tempera mit Öllasuren ist leicht aufgetragen, mit Weiß gemischt, stellenweis wie Grau in Grau mit leiser Tönung behandelt. Die schlichte Feierlichkeit des Vortrags und das unverkennbare Streben nach idealer Schönheit, auch in dem jugendlichen, weichen, fein geschnittenen Gesicht des Predigermönches, sind wohl Eigenschaften, die im Verein mit den kürzeren Proportionen auf den Einfluß italienischer Kunst hinweisen, dem wir in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts so häufig von

1) Mit diesem oberrheinischen Meister, von dem es beglaubigte Werke nicht gibt, bringt es Henry Thode zusammen. Auf Tommaso da Modena, von dem wir bezeichnete Leistungen kennen, riet schon Geyser; vgl. a. a. O. 98 Anmkg. Über beide vgl. Jos. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein i. Böhmen. Prag, 1896 für Nic. Wurmser p. 109, Taf. XX—XXVI.

der tiroler Grenze Bayerns bis nach Nürnberg und Südböhmen begegnen.[1])

Bei dem Anschluß an die Skulptur als unmittelbares Vorbild der kirchlichen Malerei kann ein Wandel im Stile der letzteren erst erwartet werden, wenn die Körperauffassung der ersteren sich konsolidiert hat und die Vorderansicht in ihren Werken die Oberhand gewinnt, d. h. mit dem Erstarken der statuarischen Selbständigkeit und der vollen Ausrundung aller Formen des Leibes. Ging doch auch bei unsern westlichen Nachbarn die Plastik voran: die farbigen Bildwerke des KLAS SLÜTER für die Karthause von Dijon sind der Ausgangspunkt für die lebensvollere Anschauung des HUBERT VAN EYCK, die Voraussetzungen für die Einzelgestalten des Genter Altares von Gottvater bis zu den knieenden Stiftern. Vielleicht besitzen wir in Leipzig auch hierfür ein plastisches Meisterwerk aus gleicher Zeit wie jener Altarflügel, das die Überlegenheit der Skulptur in dem Grade bestätigt, wie er nach Maßgabe der allgemeinen Kunstverhältnisse in den fränkisch-thüringischen Landen füglich erwartet werden darf. Es ist die Holzstatue des sitzenden Dominikus in Lebensgröße.[2]) Auf sechseckigem Sockel steht der schlichte Stuhl, der seine Lehnen ein-

1) Auf der andern Seite steht diesen Leipziger Gemälden am nächsten eine, vielleicht wieder etwas frühere, Tafel in Wien, die ich nur aus Abbildung kenne (bei Frl. GABRIELE PRZIBRAM). Auf einer breiten Steinbank mit romanischem Rundbogenfries unter der lehnenlosen Platte, deren schlichte Fußbank auf dem Rasen im Freien steht, sitzen — ganz ähnlich gegen den leeren Raum (Goldgrund) sich abhebend — zwei einzelne Frauengestalten einander zugekehrt. Links Maria mit hoher Krone auf dem Haupt, aber mit einem Spinnrocken in der linken Hand und dem offenen Andachtsbuch in der rechten; rechts Elisabeth, die eine Garnwinde dreht. Zwischen ihnen sitzen auf zwei Kissen am Boden die nackten Knäblein. Jesus hält Breipfanne und Löffel in der Hand, während Johannes, der auch an den Stiel des Gefäßes greift, sich umwendend einen Schriftstreifen auf den Schoß Elisabeths hebt. Darauf liest man in gotischen Minuskeln seinen Zuruf: „Sichin müter jhesu' tüt mier", als dessen Ende wir doch wohl nicht „etwas zuleide", sondern „zugute" — „zuliebe" annehmen müssen. Auch dies ist also ein deutsches Werk, dessen stark geschweifte, lang ausgezogene Falten und Bogenzüge dekorativer Art noch den Zusammenhang mit gotischem Stil offenbaren, wie er im ersten Viertel des Jahrhunderts bei LORENZO GHIBERTI von Florenz und GENTILE DA FABRIANO ebenso verbreitet ist, wie diesseits der Alpen in der sogenannten „alten Kölner Schule" mit ihren Ausläufern am Mittelrhein durch Mitteldeutschland weiter, und ebenso wie am Oberrhein auch am Lauf der Donau bis nach Wien hinunter.

2) Beschreibende Darstellung, a. a. O. S. 100.

gebüßt hat.[1]) Der Heilige trägt das schwarz und weiße Ordensgewand, das falsch bemalt ist, mit einem kleinen Stern, diesem herkömmlichen Kennzeichen, auf der Brust, und ein schwarzes Käppchen auf dem Scheitel wie im Tafelbilde. Die rechte Hand ruht auf dem Knie und hielt zwischen den Fingern, deren vordere zwei ergänzt worden sind, ursprünglich jedenfalls das Fußende eines Kruzifixes, dessen Kopfende in der erhobenen, ganz erneuten und in gesuchter Eleganz geöffneten, Hand des linken, sich auf dem Ellenbogen einst gegen die vorspringende Lehne des Stuhles stützenden Armes ruhte.[2]) Von der Betrachtung des duldenden Erlösers hat sich der Blick sinnend emporgerichtet, der Kopf nähert sich der aufrechten Haltung, wenn auch noch immer nach der Linken geneigt, und das Antlitz bietet die ausdrucksvollen Züge ganz dem Betrachter dar. „In solcher Beschaulichkeit hat sich geübet alle Nacht der Sant Dominicus vor dem Leiden unsers lieben Herrn Jesu Christi", lautete nach STEPNER eine Inschrift daran, die den Grundgedanken des Werkes wenigstens treffend überliefert. Es ist ein Bild der mitfühlenden Kontemplation im Sinne der deutschen Mystiker, deren Andachtsübungen gerade in den Dominikanerklöstern so eifrig gepflegt und bis zur beseligenden Versenkung in Gott gesteigert wurden. Weihevoll und milde gibt das Kunstwerk diese Stimmung wieder, das Ideal der Vita contemplativa des Ordensstifters und seiner Klosterbrüder. Die ursprünglich gewiß weichen, vom Fasten und Wachen ermatteten, aber fein beseelten Hände zeigten das lässige, doch ehrfürchtige Spiel mit dem teuern Abbild, das sie vom Altar herabgeholt haben, über das aber die Gedanken bald hinausschweifen zur Anschauung des Heilandes selbst und seines Erlösungswerks. Dies Übergleiten der tatsächlichen Beschäftigung mit dem Gegenstand in einen kaum noch bewußten Zustand, in dem sich die Spannung der Glieder löst, der Körper zur Ruhe kommt und nur der Kopf die Herrschaft bewahrt, sichert auch diesem Sitz der Gedankenwelt das Übergewicht und kennzeichnet die völlige Durchgeistigung des Menschen. So hat auch die statuarische Leistung als solche die höchsten Vorzüge, die ihr eigen sind, durch diesen Charakter der Aufgabe selber

1) Die Bemalung des Sitzes ist stillos und spät, also völlig unbrauchbar.

2) Das hölzerne Kreuz, das er noch im Inventarwerk hält, war neu, zu groß und ist beseitigt. Der Ölfarbenanstrich entstellt das Ganze sehr.

empfangen. Alles Leibliche ist beruhigt, gesammelt, zusammengefaßt unter der Macht der inneren Anschauung. Ganz einfach ist die Haltung des Sitzenden; der Parallelismus der Füße, der Knie, bis an die Schultern hinauf, bestimmt den symmetrischen Aufbau. Nur leichte Abwechslung der Faltenlagen umspielt auch die untere Hälfte des Körpers mit dem Schein des Lebens. Dann erst beginnt die Stellung der aufruhenden und der erhobenen Hand, die Gemeinschaft mit dem geliebten Symbol, das der Fromme auf seinen Schoß genommen, kaum noch eine tätige Inanspruchnahme der Glieder. Darüber die wundervolle, leise in sich versunkene Büste mit dem bedeutenden, vollrund und entschieden aus dem Halsrand des Überwurfs hervorragenden Kopf, dessen bartloses Antlitz in etwas erschlafften Zügen, doch eine unbeugsame Energie des Willens, freilich eines geläuterten, nur der Anschauung des Ewigen ergebenen Geistes offenbart. Bei alledem muß hervorgehoben werden, daß die breite Bildung des Schädels, die Naturtreue des Gesichts und der Hände, wie die feste Konstitution des Körpers sehr charakteristisch sind für den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, dem auch der Stil der Draperie, die sichtlich noch aus gotischen Gewohnheiten herstammt, aber zu schlichter harmonischer Behandlung der vorgeschriebenen Ordenstracht und ihrer gegebenen Wollenstoffe hindurchdringt, in allen Einzelheiten vollkommen entspricht.[1]) Die Reinheit des Geschmackes, die edle Auffassung der idealen Aufgabe, verbunden mit dem ganz persönlichen Hauch lebendiger Nähe, weisen dieser Schöpfung allerdings einen hohen Rang in der deutschen Skulptur jener Zeit an. Diese Statue kann aber in ihrer Eigenart nur als vollgültiges Zeugnis der beginnenden Wiedergeburt betrachtet werden, wie wir oben die Madonna in den Erdbeeren zu Solothurn, also ganz am andern Ende des Kunstbereiches, als reines Werk der deutschen Frührenaissance bezeichnet

---

1) Der Verfasser des Inventarwerks, Herr Hofrat Gurlitt in Dresden, versetzt das Werk ganz unbegreiflicher Weise ins XIII. Jahrhundert, bald nach der Heiligsprechung des Ordensstifters 1233. Der Irrtum bedarf keiner eingehenden Widerlegung. Es wäre sogar nicht unmöglich, daß diese Holzstatue unter geschnitztem Baldachin im Schrein des Altars gestanden hat, den die oben beschriebene Bildtafel mit andern verlorenen Teilen verschloß. Im oberen Tabernakel wäre eine Madonnenstatue zu denken. Die Gesamthöhe der Figur beträgt 1,24 m, die Höhe der Tafel 1,12 m, wozu sicher noch ein Sockelstreifen hinzukam.

haben, das ebenso klar eine weitere Entwicklungsstufe des durchgehenden Fortschritts charakterisiert. Beide sind noch dem Kleiderpomp und der Farbenpracht burgundisch-flandrischer Mode fremd.

Von der „ideal-religiösen und statuarischen Richtung“ zur „mehr realistischen“ und malerischen schreiten jedoch beide Künste, Plastik und Malerei, zunächst Hand in Hand. Das gilt auch für die Gegenden des Oberrheins in der ganzen ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, auf deren Geschichte wir uns diesmal beschränken.[1]) Die wenigen Denkmäler des Schaffens, die neuerdings wieder zugänglich geworden, bekunden den bedeutsamen Anteil an dieser Bewegung. Wenn es gelungen ist darzutun, daß den Sterzinger Altartafeln, die HANS MULTSCHER 1456—1458 geliefert, gemalte Wiederholungen seiner Bildhauerarbeiten zu Grunde liegen, die bis 1433, ja 1427 zurückreichen könnten, so wäre der zeitliche Anschluß an die Skulpturmalerei des IMHOFschen Altars in Nürnberg nahe genug gewonnen. Der Unterschied der Ulmer Schule macht sich bemerkbar, doch lassen sich ohne Zweifel die Wandlungen in der Wiedergabe des Körpers wie der Gewandmotive vom überlieferten Idealtypus zum frischweg ergriffenen Individuum wie von biblischer Draperie zum zeitgenössischen Kostüm verfolgen. In den Basler Tafeln des KONRAD WITZ erkannten wir die Nachahmung von Skulpturen, deren Kleidungsstücke wie deren Farbigkeit auch im Urbilde schon mit den Wunderwerken des KLAS SLÜTER in Dijon und seiner Genossen an den Gräbern der Karthause zusammenhängen mußten. Die erstaunliche Fähigkeit des Malers, solche Körper im Flächenschein auszurunden, konnte nur auf einem langen und hartnäckigen Wetteifer mit dem Eindruck plastischer Werke gegen ihren Hintergrund beruhen. Die verbesserte Maltechnik tritt hier ganz in den Dienst dieses Wetteifers. — Schon im Todesjahr des KONRAD WITZ 1447 begegnet uns, wie gesagt, fern im Osten, zu Breslau das Mittelstück des Barbara-

---

1) Selbst eine zurückgebliebene Leistung, wie das Triptychon aus dem Nonnenkloster Mariastein an der elsässischen Grenze (Kanton Solothurn), jetzt im Musée archéologique zu Genf (Ksthistor. Ges. f. phot. Publ. 1903), zeigt (um 1430—40?) das Fortschreiten von der altertümlichen Kreuzigung zu den breiteren Einzelfiguren der Heiligen auf den Flügeln.

Altars, das dieselbe Aufreihung farbiger Statuen als Vorbild des Malers bezeugt, zugleich aber die getreue Nachahmung flandrischer Kostümfiguren anstatt der Heiligenideale in überraschendem Fortschritt vor Augen stellt. Darnach kann es nicht mehr befremden, wenn auch in späteren Werken des HANS MULTSCHER von Ulm die stoffschwere Bekleidung der biblischen Personen hervortritt und der Steinplastik Aufgaben zugemutet werden, wie Manteltuch und Schleier auf dem Haupt der Mater dolorosa, die einen ganz andern wuchtigen Stil des Gesamtvortrags herausfordern. Als gemalte Urkunde steht hauptsächlich die Schleisheimer Pietà von 1457 da, auf Grund deren die verwandten Erscheinungen auf den Sterzinger Tafeln herausgesucht werden können. Da werden wir von den schwülstigsten Prophetenkleidern des KLAS SLÜTER und den Stoffmassen seines Täufers am Portale hinübergedrängt zu den knittrigen Faltenlagen, die ROGIER VAN DER WEYDEN seinen Frauen unter dem Kreuz auf die Köpfe breitet, — sowie wir uns nur nach ähnlichen Vorkommnissen in der Plastik der Zeit umschauen. Und der Weg von den weiblichen Heiligen im Schrein zu Sterzing, durch die Apostelbüsten, zur Madonna empor, bestätigt solchen Hergang, den wir als Eindringen des burgundischen Geschmacks kurzweg charakterisieren. Die notwendige Folge dieser Vorliebe für Sammet und Goldbrokat, Seidendamast und Pelzfutter wird dann die Veränderung des plastischen Materials und seines Stilcharakters: von der Steinskulptur, die bis dahin Vorbild war, zur Holzschnitzerei, die solche Stoffimitationen eher zu leisten vermag. Und dieser verhängnisvolle Schritt wird auch in der deutschen Kunst um so unvermeidlicher, je mehr sich nach der Mitte des Jahrhunderts die Vorliebe für die schlankere, feinknochige, gebrechliche Gestaltenbildung eines ROGIER VAN DER WEYDEN geltend macht und die Wucht der germanisch gearteten Niederländer wie KLAS SLÜTER und HUBERT VAN EYCK verdrängt.

Doch damit sind die Anliegen der Malerei nur soweit berührt, als sie das gemeinsame Gebiet der Körperbildung und zunächst der Einzelgestalt betreffen. Ein weiteres Merkmal der Selbstbesinnung auf ihr eigenes Wesen sahen wir im Übergleiten von der statuarischen Richtung zur Relief-Auffassung. Schon KONRAD WITZ schob seine aneinandergereihten Körper immer mehr in eine Flächenschicht, und das schräggestellte Koulissenstück der Archi-

tektur, wie bei Joachim und Anna vor der Pforte, war ein charakteristisches Wahrzeichen. Schließen wir die Kreuztragung von HANS MULTSCHER daran an, so werden verwandte Beispiele zur Vervollständigung nicht fehlen.

Viel schwieriger dagegen wird das Problem, wenn auch hier die Profilbewegung abkommt und die Frontalansicht der Dinge den Vorrang behauptet, wie es dem Körpersinn der Renaissance entspricht. Dann gilt es, die Raumdarstellung in voller Konsequenz aufzunehmen, sowie man malerisch über Statuenimitation hinauswill: die Figur in der Nische, die Gruppe auf ihrem Schauplatz, die Handlung unter den Bedingungen der Örtlichkeit wird verlangt. Dahin gehörten die frühen Versuche von KONRAD WITZ, wie das Neapeler Kircheninnere, dahin das Seestück mit Christus am Ufer in Genf (1444), vollends aber, in verstandesmäßiger Rechnung und näherem Verhältnis, der Christophorus und die Straßburger Tafel. Die Anregung zum Verfolg dieser Probleme kam von außen: der MEISTER VON FLÉMALLE persönlich oder Beispiele niederländischer Malerei auf Hausaltärchen oder in Andachtsbüchern waren die Träger, darüber kann kein Zweifel mehr aufkommen.

So geht STEFAN LOCHNER einmal an die monumentale Komposition des Dombildes mit plastischem Aufbau ihrer Mittelgruppe, das andre Mal in der Darstellung im Tempel (1447) doch nur zaghaft an die Schilderung des Heiligtums und bricht die Raumdarstellung nach oben gerade dort ab, wo die Folgerichtigkeit des Ganzen seine Figurenhäufung unten gestört hätte. Er hat die eigentliche Schwierigkeit des Problems umgangen. Und wie weit ist es von der Kirchenmadonna JANS V. EYCK und dem Neapeler Bilde von WITZ noch bis zur Gleichberechtigung beider Faktoren, Raum und Körper darin, in leidlich überzeugendem Ausgleich. Wie lange stören noch heterogene Wirkung der Perspektive und der Figuren darunter, wie bei WITZ in Straßburg! Wann geht auch HANS MULTSCHERS Maler von der Wiedergabe der Bildhauervorlagen zur Darstellung der Gestalten im Innenraum vor, wie das Dreifaltigkeitsbild im Münster von Ulm?

Nimmt nicht im Umkreis aller dieser Versuche die Bilderreihe des Tiefenbronner Altars von LUCAS MOSER eine Stellung ein, die den Maler schon mit allen Schwierigkeiten der Raumschilderung vertraut zeigt. Er steckt mitten in den Bestrebungen seiner Zeit,

gelangt aber zu merklich fortgeschrittenen Lösungen. Die Ausgleichung zwischen der Breitenkomposition des Bogenfeldes und drei schmalen Flügeln in Hochformat darunter, in dem er Einheit der Bildanschauung für alle drei durchführt, ist ein Triumph monumentalen Stilgefühles. Aber die Einheit des Schauplatzes, des Gesamtkomplexes von Schauplätzen, die malerische Leistung als solche, bezeichnet die höchste Stufe, die der deutschen Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Sondergebiet der Malerei überhaupt gelungen ist. Ihr unverkennbares Einvernehmen mit den Ansprüchen der Wandmalerei bestimmt den Lokalcharakter der oberrheinischen Schule, deren Beitrag für die geschichtliche Entwicklung des Ganzen aufzuweisen, die nächste Aufgabe dieser Betrachtung war.

Daß aber durch alle diese verstreuten Denkmäler ihres Schaffens auch ein pragmatischer Zusammenhang hindurchgeht, dessen Fäden uns ringsum auf weiteren Umkreis hinausleiten, so daß von einer einheitlichen Entwicklung des Gesamtgebietes diesseits der Alpen die Rede sein darf, das wird nach solchen Beweisen wohl nicht mehr geleugnet werden können. So aufgefaßt ist diese Studie ein Beitrag zur Geschichte der nordischen Renaissance.



Justus de Allamagna, Fresko im Kl

Tafel I.



ster von S. Maria di Castello, Genua.



Altarflügel aus der Paulinerkirche, Leipzig.



Holzstatue des hl. Dominicus aus der Paulinerkirche, Leipzig.



Holzstatue des hl. Dominicus aus der Paulinerkirche, Leipzig.



Holzstatue des hl. Dominicus aus der Paulinerkirche, Leipzig.



